

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA ARTE**

TATIANA BO KUN IM

ALEXANDER MCQUEEN: DA PASSARELA AO MUSEU.

Análise do vestido da performance final do desfile No.13 nas exposições Alexander McQueen: Savage Beauty no Metropolitan Museum of Art e Victoria and Albert Museum.

**GUARULHOS
2019**

TATIANA BO KUN IM

ALEXANDER MCQUEEN: DA PASSARELA AO MUSEU.

Análise do vestido da performance final do desfile *No.13* nas exposições *Alexander McQueen: Savage Beauty* no *Metropolitan Museum of Art* e *Victoria and Albert Museum*.

Dissertação apresentado como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em História
da Arte pela
Universidade Federal de São Paulo

Orientação: Professor Doutor Jens Michael
Baumgarten

**GUARULHOS
2019**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Im, Tatiana Bo Kun

ALEXANDER McQUEEN: DA PASSARELA AO MUSEU. Análise do vestido da performance final do desfile *No.13* nas exposições *Alexander McQueen: Savage Beauty* no *Metropolitan Museum of Art* e *Victoria and Albert Museum* / Tatiana Bo Kun Im. Guarulhos, 2019.
80f.

Dissertação de Mestrado em História da Arte – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2019.

Orientação: Jens Michael Baumgarten

1. AlexanderMcQueen. 2. Moda. 3. Museu. 4. *Savage Beauty* I. Orientador.
II. Título.

TATIANA BO KUN IM
ALEXANDER MCQUEEN: DA PASSARELA AO MUSEU.
Análise do vestido da performance final do desfile *No.13* nas exposições *Alexander McQueen: Savage Beauty* no *Metropolitan Museum of Art* e *Victoria and Albert Museum*.

Dissertação apresentado como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em História
da Arte pela
Universidade Federal de São Paulo
Área de concentração: Arte, Circulações e
Transferências
Orientação: Jens Michael Baumgarten

Aprovação: ____/____/____

Prof. Dr. Orientador Jens Michael Baumgarten
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Vinícius Pontes Spricigo
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dra. Luciana Chen
Centro Universitário Senac - Santo Amaro e Centro de Pesquisas Sociossemióticas-
CPS/PUC-SP

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Jens Michael Baumgarten pelas sugestões e liberdade dada a mim para pensar, repensar e escrever esta dissertação.

Aos professores Vinicius Pontes Spricigo, Patricia Sant'Anna e Luciana Chen por terem aceitado o convite para as bancas de qualificação e defesa, e pelas suas contribuições para os rumos deste trabalho.

Aos meus pais que sempre respeitaram minhas escolhas e me apoiaram em tudo.

Agradeço imensamente aos amigos Wagner Pereira Silva e Talita Sanchez pela paciência, disponibilidade, parceria, sugestões e por não me deixarem desistir do processo.

Às colegas de trabalho Fernanda Celidonio, Rita de Cássia Ribeiro e Caroline Brunca Spagnol pela compreensão e apoio durante o processo desta pesquisa.

A colega de mestrado, posteriormente colega de trabalho e hoje amiga Paula Ampessan pelo suporte, conversas, sugestões bibliográficas e companheirismo.

Às amigas Aline Olegário e Paula Yida pelo apoio, torcida, conversas e desabafos.

E por fim, especialmente a Rodrigo Meneghello, companheiro carinhoso, paciente, parceiro dos momentos mais difíceis no mestrado e principalmente parceiro de infinitas descobertas na vida.

RESUMO

A presente pesquisa propõe analisar o vestido da performance final do desfile *No.13* (primavera/verão 1999) do estilista britânico Alexander McQueen nas exposições *Alexander McQueen: Savage Beauty* no *Metropolitan Museum of Art* e *Victoria and Albert Museum* e a partir dele refletir como a expografia pode interferir na experiência estética do visitante diante do objeto. Para isso, apresentaremos o vestido a partir do desfile e posteriormente inserido no núcleo “Gabinete de Curiosidades” da exposição *Savage Beauty* em dois momentos: a primeira vez em 2011 no *Metropolitan Museum of Art* de Nova Iorque e a segunda em 2015 no *Victoria and Albert Museum* de Londres. Os catálogos de ambas exposições serão fontes importantes de análise, pois são registros do evento, assim como textos e estudos de teóricos, estudiosos da moda e curadores que têm aprofundado suas pesquisas em moda e assuntos que atravessam como arte, museu, exposições, expografia dentre outros.

Palavras-chave: Savage Beauty, Alexander McQueen, Expografia, Moda, Museu.

ABSTRACT

The research proposes to analyze the dress of the final performance of the parade No.13 (spring/summer 1999) of the british fashion designer Alexander McQueen in the exhibitions *Alexander McQueen: Savage Beauty* at the *Metropolitan Museum of Art* and *Victoria and Albert Museum* and from there reflect how the *expography* can interfere in the aesthetic experience of the visitor before the object. For this, we will presents the dress through the parade and later inserted in the core “*Cabinet of Curiosities*” of the *Savage Beauty* exhibition in two moments: first in 2011 at the Metropolitan Museum of Art (Nova York) and second in 2015 at *Victoria and Albert Museum (London)*. The catalogs of both exhibitions will be important sources of analysis, because they are records of the event, as well as texts and studies by theorists, fashion scholars and curators who have deepened their research in fashion and topics that cross such as art, museum, exhibitions, *expography* and others.

Keywords: Savage Beauty, Alexander McQueen, Expography, Fashion, Museum.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: "Detalhe do último vestido apresentado na performance final do desfile <i>No.13</i> do estilista Alexander McQueen da coleção primavera/verão 1999"	08
Imagem 2: Vestido da performance final do desfile <i>No.13</i> (coleção primavera/verão 1999) apresentado na exposição <i>Savage Beauty</i> no núcleo Gabinete de Curiosidades no <i>Metropolitan Museum</i> em 2011	08
Imagem 3: Vestido da performance final do desfile <i>No.13</i> (coleção primavera/verão 1999) apresentado na exposição <i>Savage Beauty</i> no núcleo Gabinete de Curiosidades no <i>Victoria and Albert Museum</i> em 2015.....	09
Imagem 4: Vestido. <i>No.13</i> , primavera/verão 1999 Musselina de algodão branco pintada a spray preta e amarela com saia de tule sintético branco	09
Imagem 5: Vestido do estilista Koji Tatsuno da coleção primavera/verão 1993.	15
Imagem 6: <i>Jack the Ripper Stalks his Victims</i>	15
Imagem 7: Modelo usando calça bumster no primeiro desfile de McQueen em Nova Iorque <i>Dante</i> em março de 1996.....	16
Imagem 8: Desfile <i>Nihilism</i> (primavera/verão 1994)	16
Imagem 9: Modelo no círculo giratório durante o desfile <i>Nº13</i> , primavera/verão 1999	18
Imagem 10: Pernas protéticas esculpidas, Alexander McQueen, <i>Nº13</i> , primavera/verão 1999	18
Imagem 11: detalhes do desfile <i>No.13</i> (primavera/verão) 1999.....	19
Imagem 12: Aimee Mullins durante o desfile <i>Nº13</i> (primavera/verão 1999)	20
Imagem 13: Vestido branco durante o desfile <i>Nº13</i> (primavera/verão 1999) de Alexander McQueen	20
Imagem 14: Detalhes do desfile <i>Nº13</i> (primavera/verão 1999) de Alexander McQueen	21
Imagem 15: Rebecca Horn. “High Moon”, Nova Iorque, 1991.	21
Imagem 16: Detalhe da performance final do desfile <i>No.13</i> , 1999	22
Imagem 17: Sobreposição de imagens para evidenciar a relação visual do trabalho de Rebecca Horn e o desfile de Alexander McQueen. Análise de imagem.	23
Imagem 18: John Galliano para Christian Dior Couture, coleção de primavera 1998.	25
Imagem 19: Final do desfile <i>VOSS</i> (primavera/verão), 2001	26
Imagem 20: Hussein Chalayan “Remote Control”, primavera/verão 2000.	27

Imagem 21: Viktor & Rolf , outono 2015 couture	27
Imagem 22: Martin Margiela: coleção de primavera 1997	29
Imagem 23: Rei Kawakubo para Comme des Garçons. Coleção de primavera 1997.....	29
Imagem 24: Imitation of Christ. Coleção de primavera 2013	30
Imagem 25: Vestido da coleção <i>Widows of Culloden</i> , outono/inverno 2006–7	31
Imagem 26: Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque	34
Imagem 27: The Met Breuer.....	35
Imagem 28: The Cloisters	35
Imagem 29: Diana Vreeland na exposição <i>The World of Balenciaga</i> , 1973	36
Imagem 30: Exposição <i>Manus x Machina: Fashion in an Age of Technology</i> no MET, 2016.	37
Imagem 31: Exposição <i>Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination</i> , 2018.....	37
Imagem 32: “ <i>Fashion: an Anthology</i> ” organizada por Sir Cecil Beaton, 1971.	38
Imagem 33: <i>Fashion in Motion: Alexander McQueen</i> , 1999.	39
Imagem 34: Entrada da exposição <i>Alexander McQueen: Savage Beauty</i>	44
Imagem 35: The Romantic Mind na exposição <i>Alexander McQueen: Savage Beauty</i> no Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.	46
Imagem 36: Terno da coleção <i>Highland Rape</i> (outono/inverno 1995–96).	47
Imagem 37: Vestido da coleção <i>Plato's Atlantis</i> (primavera/verão 2010	47
Imagem 38: Coleção <i>Anjos e Demônios</i> (outono/inverno 2010-11)	48
Imagem 39: Gabinete de Curiosidades na exposição <i>Alexander McQueen: Savage Beauty</i> no Metropolitan Museum of Art em 2011	49
Imagem 40: Objetos	50
Imagem 41: <i>Highland Rape</i> (outono/inverno 1995-96)	50
Imagem 42: <i>It's Only a Game</i> (primavera/verão 2005)	52
Imagem 43: Conjunto da coleção <i>VOSS</i> , primavera/verão 2001.....	53
Imagem 44: Conjunto da coleção <i>VOSS</i> , primavera/verão 2001.....	54
Imagem 45: Foto do desfile <i>VOSS</i> (primavera/verão 2001) do estilista Alexander McQueen	55
Imagem 46: <i>It's a Jungle Out There</i> (outono/inverno 1997–98).....	55
Imagem 47: <i>Plato's Atlantis</i> (primavera/verão 2010).....	56
Imagem 48: “Gabinete de Curiosidades” do Metropolitan Museum of Art em 2011.....	58
Imagem 49: “Gabinete de Curiosidades” do Victoria and Albert Museum em 2015.....	58

Imagem 50: imagem do anexo “Gabinete de Curiosidades” do Metropolitam Museum of Art em 2011	61
Imagem 51: imagem do anexo “Gabinete de Curiosidades” do Victoria and Albert Museum em 2015	61
Imagem 52: Casaco de Paul Poiret, 1911. Desenho têxtil por Raoul Dufy.....	63
Imagem 53: Chapéu-sapato criado por Elsa Schiaparelli e Salvador Dalí em 1937.	65
Imagem 54: Vestido lagosta criado por Elsa Schiaparelli (1937) e o telefone lagosta de Salvador Dalí (1936)	65
Imagem 55: Piet Mondrian e sua obra. Ao lado vestido Mondrian de Yves Saint Laurent	66
Imagem 56: Vestido coleção primavera-verão 2012 da Rodarte inspirada nas obras de Vincent Van Gogh.....	66
Imagem 57: Coleção do estilista Alexander McQueen inspirada nas obras de M. C. Escher..	66
Imagem 58: Joel-Peter Witkin. <i>Sanitarium</i> , 1983	67
Imagem 59: Foto do final do desfile VOSS (primavera/verão 2001) do estilista Alexander McQueen	68

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1. Alexander McQueen e sua coleção <i>No. 13</i>	14
1.1. Apresentando Alexander McQueen	14
1.2. A coleção <i>No. 13</i>	17
1.3. Sobre os desfiles de McQueen	24
2. SAVAGE BEAUTY e suas duas versões	32
2.1. <i>Savage Beauty</i> no <i>Metropolitan Museum of Art</i> e no <i>Victoria and Albert Museum</i>	32
2.1.1. Tipologias de museus e suas especificidades	32
2.1.2. <i>O Metropolitan Museum of Art (MET)</i> e o <i>Victoria and Albert Museum</i> (V&A)	34
2.1.3. Apropriação da moda por museus de arte	40
2.2. A exposição <i>Alexander McQueen: Savage Beauty</i>	43
2.2.1. As galerias da exposição	45
2.2.2. Análise expográfica do núcleo “Gabinete de Curiosidades”	56
2.3. Arte e Moda: relações possíveis na exposição <i>Savage Beauty</i>	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	70

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar o desfile *No.13* (primavera/verão 1999), com foco no vestido (Imagem 1) da performance final do estilista britânico Alexander McQueen, que foi exibida posteriormente na exposição *Alexander McQueen: Savage Beauty* primeiramente no *Metropolitan Museum of Art* (MET) em Nova Iorque em 2011 (Imagem 2) e posteriormente no *Victoria and Albert Museum* (V&A) em Londres em 2015 (Imagem 3) e refletir em como a expografia pode interferir na apresentação do objeto para o público.

Imagem 1 – Detalhe do último vestido apresentado na performance final do desfile *No.13* do estilista Alexander McQueen da coleção primavera/verão 1999.



Fonte: Allure: Guy Marineau /Condé Nast Inc. via Getty Images, 1999.

Imagem 2 – Vestido da performance final do desfile *No.13* (coleção primavera/verão 1999) apresentado na exposição *Savage Beauty* no núcleo Gabinete de Curiosidades no *Metropolitan Museum* em 2011.



Fonte: The Photograph Studio/The Metropolitan Museum of Art, 2011.

Imagem 3 – Vestido da performance final do desfile *No.13* (coleção primavera/verão 1999) apresentado na exposição *Savage Beauty* no núcleo Gabinete de Curiosidades no *Victoria and Albert Museum* em 2015.



Fonte: Spindle Magazine, 2015.

Imagem 4 – Vestido, *No. 13*, primavera/verão 1999. Musselina de algodão branco pintada a spray preta e amarela com saia de tule sintético branco.



Partindo do vestido (Imagem 4) da coleção *No.13*, o objeto desta dissertação é o modo como foi apresentado no desfile e posteriormente exposto no núcleo “Gabinete de Curiosidades”¹ na exposição *Alexander McQueen: Savage Beauty* em dois momentos: a primeira vez em 2011 no *Metropolitan Museum of Art* de Nova Iorque e a segunda em 2015 no *Victoria and Albert Museum* de Londres. Esse percurso será cotejado pelas fotos selecionadas que se apresentam nos catálogos das respectivas exposições com a intenção de fundamentar como sendo fontes necessárias para figurar a

Fonte: MET Museum: Sølve Sundsbø / Art + Commerce, 1999.

¹ Gabinete de Curiosidades: fenômeno que remete aos séculos XVI e XVII quando surgem como lugares de memória e tinham como objetivo juntar e colecionar objetos. A análise se encontra na página 43 da dissertação.

exposição e a partir das fotos, fazer uma análise expográfica do núcleo “Gabinete de Curiosidades” com o olhar voltado especificamente para o vestido.

As fotos serão nesta pesquisa fontes de registro, tanto do desfile quanto das exposições que aconteceram no *Metropolitan Museum of Art* (2011) e no *Victoria and Albert Museum* (2015). Por meio das fotos, se perde a experiência de ver o desfile ao vivo, de estar presente no lugar onde tudo está acontecendo, a performance das modelos, a música, a luz ambiente, dentre outros. Perde-se também a experiência de visitar uma exposição, a música ambiente, olhar atentamente cada detalhe das roupas, suas texturas, cores, perceber o espaço, como as roupas estão apresentadas na expografia elaborada pelos curadores das respectivas exposições: Andrew Bolton² pelo *Metropolitan Museum of Art* (MET) e Claire Wilcox pelo *Victoria and Albert Museum* (V&A). Por isso, os catálogos das exposições são importantes como registro e fontes de análise. Contudo pelas fotos, ganha-se ao se poder analisar, cotejar e relacionar as imagens do vestido com algumas referências.

No primeiro capítulo iremos apresentar o estilista Alexander McQueen por meio de seu percurso e suas referências na moda. Em seguida, discorreremos sobre a coleção *No.13* a partir do desfile primavera/verão 1999 no qual se encontra o vestido que faz parte do objeto de estudo da presente pesquisa. Para esta finalidade, utilizaremos os catálogos das exposições no MET (BOLTON; BLANKS; FRANKEL, 2011) e no V&A (WILCOX, 2015) como fontes de registro, assim como o livro *Alexander McQueen: the life and the legacy*, de Judith Watt (2012), que apresenta a biografia do estilista. Posteriormente os desfiles de McQueen serão investigados, especificamente o *No.13*, para verificar a importância de seus desfiles e a importância do estilista para a moda.

Um dos designers mais influentes de sua geração, McQueen se identificou com o grupo de arte *Sensation*, uma exposição de nova arte britânica que aconteceu em 1997 patrocinada e apoiada por Charles Saatchi³ composta por nove dos dezesseis artistas que

² Curador do *Costume Institute* do Metropolitan Museum of Art desde 2006, foi responsável por algumas das exposições mais visitadas do museu, incluindo *Alexander McQueen: Savage Beauty* (2011), *China: Through the Looking Glass* (2015), *Manus x Machina: Fashion in an Age of Technology* (2016), e *Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination* (2018). Formado em antropologia social pela Universidade de East Anglia, Bolton passou nove anos no Victoria & Albert Museum, em Londres, antes de se mudar para Nova York. Em 2002 ingressou no Metropolitan Museum of Art em Nova York como curador associado do *Costume Institute*, e em 2005 substituiu Harold Koda como curador encarregado do *Costume Institute*. (Cf. THE BUSINESS OF FASHION. 2019. Disponível em: <<https://www.businessoffashion.com/community/people/andrew-bolton>>. Acesso em: 13 mai. 2019).

³ Charles Saatchi (1943-): conhecido pela sua coleção de arte, dono da *Saatchi Gallery* e patrono do *Young British Artists* (YBAs).

fizeram parte da exposição *Freez* (concebida e organizada por Damien Hirst⁴ uma década antes) e que ficaram conhecidos como os Jovens Artistas Britânicos (YBA's). *Sensation* teve uma grande ressonância pública devido “à atitude nova e radical desta geração ao realismo, ou melhor, à realidade e à vida real” (ADAMS et al., 1997). A arte sempre esteve presente nos trabalhos de McQueen e o influenciou tanto na concepção dos desfiles como na performance final do *No.13*, assim como em suas coleções como em *Anjos e Demônios* de 2010.

Ainda neste capítulo apresentamos a coleção *No.13*, o que o inspirou para desenvolver esse trabalho e como foi a apresentação de toda coleção primavera/verão no desfile que aconteceu em 1999. Fechamos o capítulo com a pesquisa sobre desfiles a partir do texto sobre os desfiles contemporâneos de Giger Gregg Duggan⁵ a fim de observarmos os desfiles de McQueen.

Após apresentar o estilista no primeiro capítulo e os assuntos que o atravessam como sua coleção *No.13*, suas inspirações e seus desfiles, adentramos no segundo capítulo afim de conhecermos a exposição *Alexander McQueen: Savage Beauty* idealizado por Andrew Bolton após sua morte por suicídio aos 40 anos. Neste capítulo identificamos primeiramente as tipologias de museus e suas especificidades para em seguida apresentarmos o *Metropolitan Museum of Art* (MET) e o *Victoria and Albert Museum* (V&A). Em seguida investigamos a apropriação da moda por museus de arte, contexto no qual a exposição está inserida. Na sequência, abordamos a exposição *Alexander McQueen: Savage Beauty*, assim como as seis galerias idealizadas por Andrew Bolton nos quais algumas criações do estilista são apresentadas ao público divididas em seis temáticas: *The Romantic Mind*, *Romantic Gothic and Cabinet of Curiosities*, *Romantic Nacionalism*, *Romantic Exoticism*, *Romantic Primitivism* e *Romantic Naturalism*.

Andrew Bolton não teve como objetivo em seguir uma ordem cronológica em sua curadoria, mas sim em destacar os trabalhos de McQueen dentro do conceito do romantismo que sempre esteve presente em suas coleções segundo o curador. Valerie Steele, diretora e curadora chefe do *Museum at the Fashion Institute of Technology*, aponta em sua resenha sobre a exposição a decisão de Bolton em interpretar o trabalho de McQueen por meio do romantismo. Steele diz que o trabalho de McQueen foi caracterizado por um romantismo sombrio e a sua trágica morte por suicídio veio para contribuir com esse pensamento, porém não concorda com a visão de Bolton, mas sim com *CultureGrrl*, uma blogueira de arte

⁴ Damien Hirst (1965-): artista britânico. Desde o final dos anos 80 usou diversos suportes como instalação, escultura, pintura e desenho para explorar a relação entre arte, vida e morte em seus trabalhos.

⁵ Ginger Gregg Duggan é curadora de Arte Contemporânea no Museu de Arte em Fort Lauderdale, na Flórida.

anônima que observou que a qualidade sombria de McQueen dialogava mais sobre o fetichismo e sadomasoquismo. Para Steele (2013), os trabalhos do estilista se aproximam mais do gótico do que o romântico.

Bolton teve a intenção de trabalhar a exposição *Savage Beauty* como se fosse um ensaio, um conto por meio do qual o público conseguisse alcançar as mesmas emoções e experiências que ele vivenciou nos desfiles de McQueen. Originalmente a ideia para o título da exposição veio do livro *La Pensée Sauvage* de Claude Lévi-Strauss⁶. Aqui, Lévi-Strauss procurou relatar como a forma de pensar o mundo possui um sistema lógico interno utilizando dois tipos diferentes de pessoas: “o *bricoleur*” que seria o “pau para toda obra” e “o engenheiro” que é um artista. Em sua entrevista para a revista *AnOther*, Bolton relata que ambas identidades são compatíveis com McQueen quando este buscou todas as suas inspirações para executar suas criações, assim como foi um artista que demonstrou suas ideias e propostas conceituais em seus desfiles. Além das duas identidades aplicadas a McQueen, Bolton observou essas oposições como beleza e terror, leveza e escuridão, vida e morte em suas coleções (Cf. BOLTON, 2011) que percebemos nitidamente no desfile *No.13*.

A partir do núcleo “Gabinete de Curiosidades”, analisamos sua expografia tendo como foco o vestido final do vestido *No.13*. Observamos como este foi apresentado ao público e se a maneira como foi exposta teria influenciado na experiência estética do visitante perante ao objeto. Para finalizar, investigaremos as relações possíveis entre arte e moda na exposição *Savage Beauty*.

Encerramos o capítulo investigando as possíveis relações entre arte e moda na exposição *Savage Beauty*. O intuito não é discutir se moda é arte, ideia que o próprio McQueen rejeitou – apesar de seu trabalho ser apontado pelos críticos como obra de arte. Iremos trabalhar a moda como uma linguagem que se traduz artisticamente a partir das roupas do estilista britânico Alexander McQueen a fim de observar a sua roupa na exposição *Alexander McQueen: Savage Beauty*. Dentre seus contemporâneos, Alexander McQueen conseguiu manter uma linguagem de arte na construção e apresentação de suas roupas. Assim como um pintor e um escultor, o costureiro ao criar uma roupa, trabalha com o equilíbrio de volumes do tecido, respeitando a sua materialidade para adequar à modelagem e caimento da roupa; a composição das cores e das linhas dentro do mundo das formas, ou seja, dentro da arte (SOUZA, 2009, p. 29).

⁶ Claude Lévi-Strauss (1908-2009): antropólogo francês. Publicou *La Pensée Sauvage* em 1962.

Alguns filósofos tiveram a moda como assunto de interesse de suas pesquisas como a brasileira Gilda de Mello e Souza e o francês Gilles Lipovetsky. Gilda de Mello e Souza diz que a moda é própria de certas sociedades e épocas (SOUZA, 2009, p.19), como também apontou Gilles Lipovetsky (2009, p. 24). Circunscrita à sociedade ocidental moderna, a moda teve sua fase inaugural a partir do final da Idade Média quando podemos identificá-la como um sistema, com suas constantes mudanças, movimentos e caprichos (LIPOVETSKY, 2009, p. 24-25). Dispositivo social por meio do qual as pessoas expressam-se pelas roupas, que passavam a ser vistas como receptáculo de significados, ou seja, que podiam conter significados a serem interpretados, "mensagens" a serem passadas como por exemplo ao vestirmos um uniforme, transformamos um indivíduo em membro de um grupo. Conseguimos identificar mediante as roupas referências de identidade como classe social, ocupação, religião. Por intermédio das roupas revisitamos e conhecemos trajes de outros períodos e conhecemos outras culturas, além de ser um item de uma presença constante em nosso cotidiano: nas ruas, na indústria, no comércio, nas mídias, em todas as camadas sociais, todas as faixas etárias; é uma linguagem que se traduz em termos artísticos, pois exprime ideias, pensamentos, sentimentos, dentre outros (SOUZA, 2009, p. 29).

Segundo Lipovetsky (2009, p. 33), a moda está permanentemente em mudança, circunscrita a intervalos regulares, mas não necessariamente em sua totalidade. Ela pode ocorrer nos ornamentos, acessórios ou em pequenos detalhes das roupas como nas cores, formas e comprimentos. A nova moda surge a partir da ideia da rejeição do antigo e algumas vezes é contraditória nela mesma quando adota uma ideia que já foi considerada “feia” anteriormente (WILSON; FREIRE, 1985, p. 21). Já Gabriel de Tarde define a “eras da moda” como “o culto das novidades assim como a imitação dos modelos presentes e estrangeiros” (SOUZA, 2009, p. 20). Hoje as mudanças na moda estão cada vez mais frequentes, dentro de intervalos menores, no qual o presente já é considerado passado e as modas antigas são revisitadas constantemente.

CAPÍTULO 1: ALEXANDER MCQUEEN E SUA COLEÇÃO No.13

1.1. Apresentando Alexander McQueen

Lee Alexander McQueen⁷ (1969-2010), estilista britânico, se tornou aprendiz de alfaiate aos dezesseis anos, um pouco após ter se transferido para uma escola técnica, no *Anderson & Sheppard* que se localizava em *Savile Row*⁸, uma das ruas mais importantes em alfaiataria em Londres. Após permanecer aproximadamente dois anos, foi para *Gieves & Hawkes* onde continuou seu aprendizado. Por aproximadamente um ano (1989 a início de 1990), McQueen trabalhou como *pattern cutter*⁹ para Koji Tatsuno¹⁰, que explorou em seu trabalho a relação da roupa com o espaço que envolvia o corpo (Imagem 5), assim como desenvolveu técnicas inovadoras de alfaiataria. O estilista acredita que influenciou McQueen na construção de tecidos tridimensionais, assim como em não aceitar as limitações da moda convencional (WATT, 2012, p. 24).

Em 1990, McQueen trabalhou como assistente do estilista italiano Romeo Gigli em Milão (Itália). Naquela época Gigli criou roupas relacionadas ao corpo, cuja marca registrada era a proporção, cor e corte, elementos que também estiveram presentes nas criações de McQueen. Dois anos depois, estudou na *Central Saint Martins College of Art and Design* onde desenvolveu a coleção *Jack the Ripper Stalks his Victims*¹¹ (Imagem 6) para a sua formatura, que foi adquirida por Isabella Blow¹². Sobre a coleção Blow disse:

⁷ Em 2018, foi lançado o documentário *McQueen* (dirigido por Ian Bonhôte e escrito por Peter Ettedgui, sem previsão de estreia no Brasil). Porém, o filme não será analisado na presente pesquisa, podendo ser considerado como fonte secundária para futuras pesquisas.

⁸ *Savile Row* é uma importante rua em *Mayfair*, no centro de Londres, conhecido por sua tradicional alfaiataria sob medida para homens.

⁹ *Pattern cutter*: profissional responsável em executar cortes de moldes de roupas, seja à mão ou à máquina. Esses moldes são criados a partir do desenho do estilista e utilizados para desenvolver roupas de amostra e depois de ajustado e alinhado, produzir a linha de roupas.

¹⁰ Koji Tatsuno (1964): estilista japonês. Autodidata, desenvolveu figurinos para óperas, balé e cinema (como por exemplo no filme de Peter Greenway *O Livro de Cabeceira* de 1996. Entre 1982 a 1986, desenvolveu coleções para a marca *Culture Shock* em Londres e com o apoio do estilista Yohji Yamamoto (1943: estilista japonês que desenvolveu em suas criações a combinação entre o vestido bidimensional e o corpo tridimensional), criou sua marca para alfaiataria sob medida onde praticou até 1991. Foi nesse período em que McQueen trabalhou para Tatsuno. Entre 2002 a 2005, Tatsuno foi diretor criativo da *Madame Grès* (1899-1993: estilista francesa conhecida pelos seus vestidos drapeados em jersey de seda) em Paris.

¹¹ A coleção *Jack the Ripper Stalks his Victims* foi inspirada em Jack, o Estripador - *serial killer* que atacou e assassinou prostitutas durante a década de 1880 em Londres.

¹² Isabella Blow (1958-2007): Isabella Delves Broughton, seu nome original, foi consultora e produtora de moda *freelancer*. Por volta de 1981 foi apresentada a Anna Wintour (hoje editora-chefe da *Vogue* americana e na época diretora criativa) e logo se tornou sua assistente. Em 1986 retorna a Londres onde começou a trabalhar na revista *Tatler*. Ícone da moda foi quem descobriu o designer de chapéus Philip Treacy (1967) até então aluno desconhecido no *Royal College of Art* de quem se tornou musa e amiga. Em 1989 inicia seu trabalho na *Vogue*

A alfaiataria foi excelente. Ninguém a viu. Eles continuaram pensando que era apenas sangue e tinta. Eles não estavam olhando para o corte! Ficou óbvio, a partir da primeira roupa, que aqui havia alguém de enorme potencial e grandes presentes (WATT, 2012, p. 42)¹³.

Imagem 5 – Vestido do estilista Koji Tatsuno da coleção primavera/verão 1993.



Fonte: Judith Watt, 2012, p. 25.

Imagem 6 – *Jack the Ripper Stalks his Victims*



Fonte: MET Museum: Sølve Sundsbø / Art + Commerce, 1992.

Isabella Blow identificou na coleção a principal característica das criações de McQueen: o corte, que descende dos tempos de seu treinamento em *Savile Row*. Em 2004, McQueen disse à *GQ Magazine*: “Eu venho de *Savile Row*. O que eu aprendi aos dezesseis anos é que, para mudar a moda masculina, você precisa ser como um arquiteto; você trabalha no corte e na proporção” (MCQUEEN apud WATT, 2012, p. 19, tradução nossa)¹⁴. Para McQueen, foi importante entender por completo a construção das roupas para em seguida, começar a manipulá-las. Foi nesse período em *Savile Row* que o estilista trabalhou com diferentes pesos de tecidos como veludo, *tweed*, lona, para compreender como estes se comportavam e se moviam (WATT, 2012, p. 19).

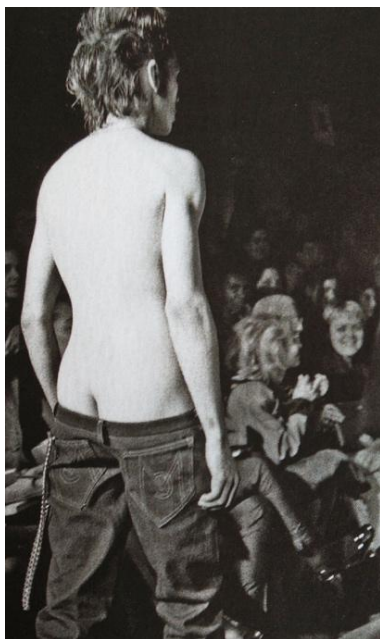
inglesa e na revista *Sunday Times Style* seguiria de 1997 a 2001. Em 1992, quando participou do programa de pós-graduação da *Central Saint Martins College of Art and Design*, conhece o trabalho de Alexander McQueen de quem compra toda a coleção *Jack the Ripper Stalks his Victims*.

¹³ Tradução livre: “The tailoring was excellent. No one spotted it. They kept thinking it was just blood and paint. They weren't looking at the cut! It was obvious from the first outfit that here was someone of enormous potential and great gifts” (WATT, 2012, p. 42).

¹⁴ “I come from Savile Row. What I learned at sixteen is that to change menswear, you have to be like an architect; you work on the cut and proportion” (MCQUEEN apud WATT, 2012, p. 19).

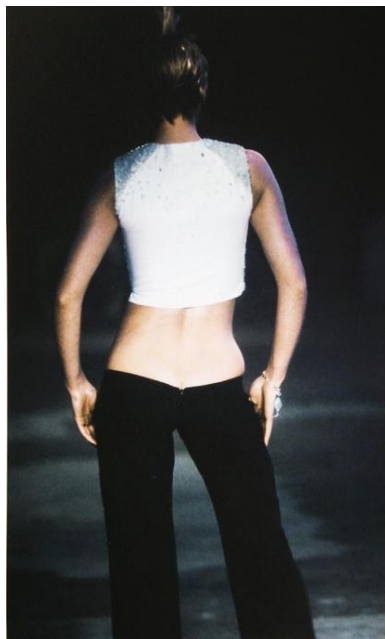
Após sua saída de *Anderson & Sheppard*, onde se especializou no corte de casacos e jaquetas, se juntou à equipe de *Gieves & Hawkes*¹⁵ para completar seus conhecimentos em

Imagem 7 (esquerda) – Modelo usando calça *bumster* no primeiro desfile de McQueen em Nova Iorque *Dante* em março de 1996.



Fonte: Judith Watt, 2012, p. 64.

Imagem 8 (direita) – Desfile *Nihilism* (primavera/verão 1994).



Fonte: Rebloggy, 1994.

alfaiataria, onde treinou e se aperfeiçoou no corte de calças. Na década de 90, McQueen criou os modelos de calças *bumster*¹⁶ que, na mente do estilista, foi um experimento em alongar o corpo e evidenciar a parte mais excitante do corpo de qualquer pessoa na opinião de McQueen: a parte inferior da coluna.¹⁷ Podemos conhecer o modelo *bumster* em suas coleções *Dante* de 1996 (Imagem 7) e *Nihilism* de 1994 (Imagem 8).

Talvez tenha sido a mais ousada exploração dos limites da alfaiataria no repertório de McQueen, a sua re-imaginação das proporções do corpo através de uma redução radical da cintura e do quadril (WILCOX, 2015, p. 45).

Em entrevista para Susannah Frankel¹⁸ da revista *AnOther Man* em 2006, McQueen diz que todo o rigor por trás do design está na alfaiataria, que é apenas uma forma de

¹⁵ *Gieves & Hawkes*: fundada em 1771, Gieves e Hawkes eram tradicionalmente prestadores de serviços militares. Localizada na N°1 *Savile Row*, Londres, é uma das mais antigas empresas de alfaiataria do mundo. Ela existe até hoje na *Savile Row* e pertence ao conglomerado de Hong Kong *Trinity Ltd*. Além da alfaiataria sob medida, fornece terA Gieves & Hawkes é uma revendedora de alfaiate masculina e masculina e hoje propriedade do conglomerado de Hong Kong *Trinity Ltd*. A Gieves and Hawkes é uma das mais antigas empresas de alfaiataria.

¹⁶ *Bumster*: trocadilho com a palavra “bum”, que significa traseiro em inglês. Calça de cintura extremamente baixa.

¹⁷ Cf. MET MUSEUM. Alexander McQueen, Savage Beauty: “Bumster” Skirt, Highland Rape, autumn/winter 1995-96. Disponível em: <<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/tag/highland-rape/>>. Acessado em: 12 mar. 2019.

¹⁸ Susannah Frankel (1950 -): jornalista e escritora de moda britânica que, desde os anos 80, trabalhou com vários jornais e publicações como em *The Guardian* (1996-1999), *The Independent* (1999-2012), revista *Grazia* UK (2012), colaboradora na revista *Dazed & Confused* desde 1998, diretora de moda na *AnOther Man* desde seu lançamento em 2001.

construção da roupa. Para o estilista, o que torna uma roupa interessante é a sua narrativa, a história e o conceito que nela está implícita (WILCOX, 2015, p. 49) por meio de detalhes como as estampas, o modelo e o corte da roupa, nos acessórios.

Aos 27 anos sucedeu John Galliano em 1996 na casa Givenchy¹⁹, onde permaneceu até 2001. Ainda em 2001, vende 51% de sua marca Alexander McQueen ao Grupo Gucci, mantendo-se diretor criativo.

Em 1999 McQueen desenvolveu sua coleção *No.13*. Este trabalho foi escolhido para esta pesquisa por conter referências que dialogam com as questões que me instigam como a grande performance final no desfile fazendo referência com a arte por meio do trabalho da artista plástica alemã Rebecca Horn, assim como seu interesse e inspiração no Movimento Arts & Crafts para desenvolver sua coleção e a exposição do vestido final da performance nas exposições *Alexander McQueen: Savage Beauty* no MET e V&A no núcleo “Gabinete de Curiosidades” por meio do qual podemos discutir a importância da expografia e como esta pode influenciar na experiência estética do visitante.

1.2. A coleção *No.13*

Em 1999, desenvolve sua coleção primavera/verão nomeada de *No.13*, sua décima terceira coleção. Apresentada no desfile realizado no armazém *Gatliff*, localizado no sudoeste de Londres, a coleção foi inspirada no Movimento *Arts and Crafts* (com o qual Alexander McQueen se identificou com os ideais e princípios) e outras tecnologias que estavam surgindo (Cf. WATT, 2012). O desfile foi produzido por Sam Gainsbury e sua parceira Anna Whiting²⁰, o cenário do desfile foi concebido por Joseph Bennett (designer de produção) que projetou uma plataforma de madeira simples e sem acabamento, alguns pontos com círculos giratórios (nos quais modelos apresentavam as roupas como bailarinas de uma caixa de música, como podemos observar na Imagem 9) e uma caixa de luz se encontrava suspensa que refletia as dimensões da plataforma.

¹⁹ *Givenchy*: casa de moda inaugurada em 1952 pelo estilista francês Hubert de Givenchy. É uma das casas mais representativas da era de ouro da alta costura. Após a retirada de Hubert de Givenchy da casa em 1995, John Galliano assume o cargo e no ano seguinte foi substituído por Alexander McQueen.

²⁰ Sam Gainsbury e Anna Whiting: conhecidas por terem produzido alguns dos mais inovadores desfiles de moda através de sua empresa homônima, a *Gainsbury & Whiting*. Tiveram uma longa colaboração com Alexander McQueen e um dos desfiles que produziram foi o *No.13* em 1999.

Imagem 9 – Modelo no círculo giratório durante o desfile *Nº13*, primavera/verão 1999



Fonte: Vogue, 1999.

O Movimento *Arts and Crafts*, teve início na segunda metade do século XIX na Inglaterra e como expoente William Morris²¹. O fundamento do *Arts and Crafts* era o de reafirmar a importância do artesanato e do design diante da crescente industrialização, decorrente da Revolução Industrial, em que a quantidade era mais importante que a qualidade. Assim, seu objetivo era valorizar o trabalho manual e a acessibilidade dos produtos a todos (DEMPSEY, 2003, 19). Podemos identificar as características do movimento nos detalhes das pernas protéticas de madeira esculpidas à mão (Imagem 10), projetadas por McQueen (que se inspirou em Grinling Gibbons²²) e confeccionadas pelo artesão Bob Watts. Estas foram usadas pela campeã paraolímpica Aimee Mullins que abriu o

Imagem 10 – Pernas protéticas esculpidas, Alexander McQueen, *Nº13*, primavera/verão 1999.



Fonte: Claire Wilcox, 2015, não paginado.

²¹ William Morris (1834-96): designer, pintor e reformador social inglês, figura chave no Movimento *Arts and Crafts*.

²² Grinling Gibbons (1648 – 1721). Escultor britânico do século XVII, foi nomeado como mestre escultor e escultor em madeira pelo rei Guilherme III (1650 – 1702) da Inglaterra em 1693. Seu estilo é caracterizado por elementos botânicos esculpidos com detalhes naturalistas, em alto relevo.

desfile.

Também identificamos características do movimento no cuidado, atenção, e detalhismo na confecção de outras peças da coleção como as saias de madeira articuladas, a blusa/corpete alada, os sapatos com uma mistura de referências dos anos de 1890 no ângulo de 45 graus, assim como no corte preciso, na modelagem das roupas de McQueen, devido aos seus anos em *Savile Row* quando trabalhou nas melhores alfaiatarias (Imagem 11). Sobre o fazer manual e a sua importância que sempre acompanharam o estilista, McQueen disse à *i-D Magazine*²³ em 1999: "Deixe-me não esquecer o uso de minhas próprias mãos, de um artesão com olhos que refletem a tecnologia ao meu redor" (WATT, 2012, p. 151).

Imagem 11 – Detalhes do desfile *No.13* (primavera/verão) 1999.

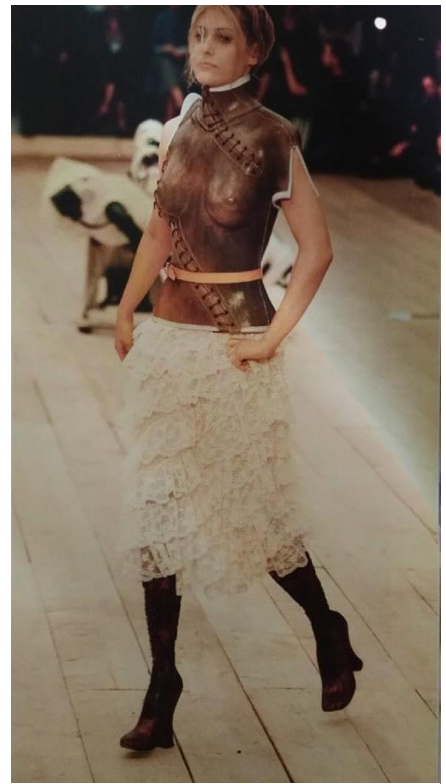


Fonte: Compilação da autora, Vogue, 1999.

²³ *i-D Magazine* é uma revista britânica dedicada a moda, música e arte, fundada pelo designer e ex-diretor de arte da *Vogue* Terry Jones em 1980. A revista é conhecida por suas inovações na fotografia e tipografia.

Aimee Mullins, campeã paraolímpica, abre o desfile trajando as pernas protéticas de madeira esculpidas à mão (Imagem 12). Todo desfile foi baseado na questão do equilíbrio entre o homem e máquina, o artesanato e a tecnologia, e tem como final a apresentação da ex-bailarina Shalom Harlow que se encontrava em um círculo giratório entre dois robôs industriais usando um vestido branco circular sem alças, preso em cima do busto por uma fivela de couro (Imagem 13). O movimento (tanto da bailarina quanto dos robôs) começou lentamente, ficando mais agressivo e veloz. Os robôs pareciam interagir a cada movimento de Harlow e passaram a disparar sprays de tinta preta e amarela ácida no vestido branco (imagem 14). A própria modelo relata que a sua experiência termina neste momento, quando ela perde o controle no instante em que os robôs tomam conta da situação e lançam o spray pintando o vestido ao vivo diante do público²⁴.

Imagem 12 – Aimee Mullins durante o desfile N°13 (primavera/verão 1999).



Fonte: Claire Wilcox, 2015, p. 193.

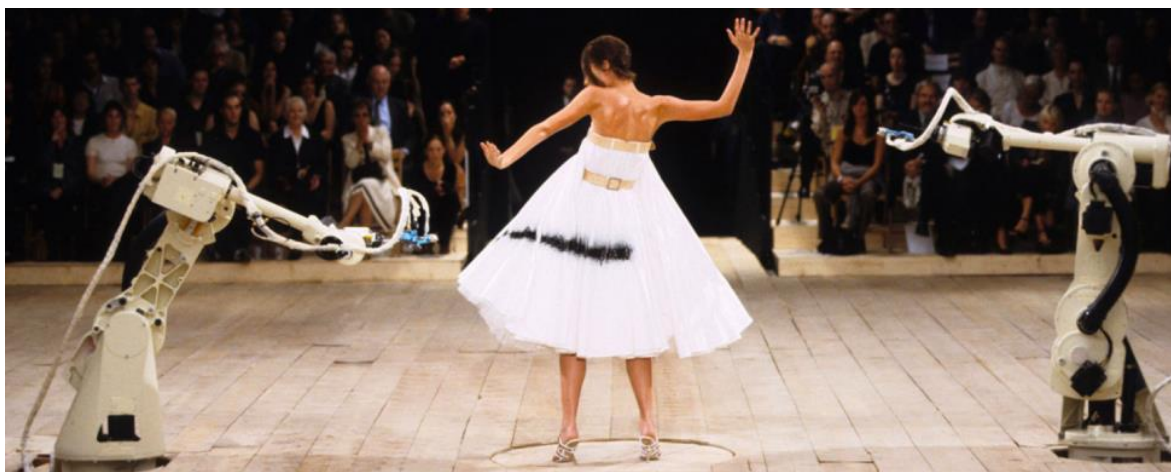
Imagem 13 – Vestido branco durante o desfile N°13 (primavera/verão 1999) de Alexander McQueen



Fonte: Vogue, 1999.

²⁴ Tradução nossa: “E, em algum momento, a curiosidade mudou e tornou-se um pouco mais agressiva, frenética e engajada da parte deles. E uma agenda se solidificou de alguma forma. Meu relacionamento com eles mudou naquele momento porque comecei a perder o controle sobre minha própria experiência, e eles a estavam assumindo. Então eles começaram a pintar e criar esse design futurista neste vestido muito simples”. Cf. MET MUSEUM. Alexander McQueen, Savage Beauty, 2011. Disponível em: <<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/dress-no-13/>>, acessado em: 03 mar. 2018.

Imagem 14 – Detalhes do desfile *Nº13* (primavera/verão 1999) de Alexander McQueen.



Fonte: Mundo das Tribos, 2011.

Imagem 15 – Rebecca Horn. “High Moon”, Nova Iorque, 1991.



Fonte: Contemporary Art, 2006.

O final, orquestrado com o som de

The Dying Swan por Camille Saint-Saëns²⁵, foi inspirado na instalação *High Moon* de 1991 (Imagem 15) da artista alemã Rebecca Horn²⁶. Nesta instalação, também denominada *O beijo da morte* (devido à fusão das duas balas, quando as duas armas são disparadas ao mesmo tempo, no qual a morte e o amor se unem), Horn trabalha com a questão da energia e da paixão. A artista constrói a imagem utilizando dois funis transparentes com líquido “vermelho sangue” que estão suspensos sob o teto e canalizados até dois fuzis que atiram um no outro, sincronicamente, em intervalos regulares. A imagem que a artista cria por meio da instalação, expressa a ideia de um mundo

²⁵ Camille Saint-Saëns (1835-1921): compositor, maestro e pianista francês da Era Romântica (séc. XIX).

²⁶ Artista plástica alemã (1944), conhecida pelas suas instalações, direção de cinema, e suas performances.

inteiramente envolvido em movimentos de energia que seguem seu caminho, independentemente dos obstáculos (HORN, 2010, p. 22)²⁷.

O “eu” é lançado de volta ao “tu”, em que ambos convergem em um instante do mais elevado grau de liberdade individual que leva diretamente ao próprio centro do eu. É apenas a partir desse ponto que se torna possível uma nova partida (DRATEN, 2010 apud HORN, 2010, não paginado).

Partindo da interpretação de Doris von Draten²⁸ em relação a *High Moon*, podemos correlaciona-la com a performance final do desfile de McQueen (Imagem 16).

Imagem 16 – Detalhe da performance final do desfile *No.13*, 1999.



Fonte: Fashionology, 2018.

Apesar de não termos localizado bibliografia alguma que estabelecesse uma relação direta sobre o diálogo entre as duas obras (Imagem 17), podemos inferir que McQueen tomou o trabalho de Horn como referência ao observarmos a disposição dos robôs – de modo muito semelhante às espingardas. Alusão direta ao trabalho de Horn, os robôs foram configurados precisamente para que a performance acontecesse no momento final do desfile.

²⁷ Ver também: CEVALES, 2010, p. 01-08.

²⁸ Doris von Draten: historiadora e crítica de arte nascida em Hamburgo.

Imagem 17 – Sobreposição de imagens para evidenciar a relação visual do trabalho de Rebecca Horn e o desfile de Alexander McQueen. Análise de imagem.



Fonte: Compilação da autora, *AnOther* e *Contemporary Art*, 2019.

Após a performance, Shalom Harlow relacionou aquele instante com o movimento da criação do universo, o *Big Bang*, o momento em que qualquer coisa inesperada poderia acontecer. Os robôs, que foram programados a dispararem as tintas ao mesmo tempo, iniciaram os movimentos quando reconheceram sua presença na plataforma circular que se iniciou lentamente, tornando-se acelerada com o passar do tempo. Harlow descreve esse momento:

And my relationship with them shifted at that moment because I started to lose control over my own experience, and they were taking over. So they began to spray and paint and create this futuristic design on this very simple dress. And when they were finished, they sort of receded and I walked, almost staggered, up to the audience and splayed myself in front of them with complete abandon and surrender.²⁹

Podemos relacionar essa experiência de Harlow, quando perde o controle de si dando espaço aos robôs, com a instalação *High Moon* de Horn, quando a artista trabalhou com a ideia de um mundo envolvido inteiramente em fluxos de energia que seguem seu próprio

²⁹ Tradução nossa: “Meu relacionamento com eles mudou naquele momento porque comecei a perder o controle sobre minha própria experiência, e eles a estavam assumindo. Então eles começaram a pintar e criar esse design futurista neste vestido muito simples. E quando tinham terminado eles meio que recuaram e eu caminhei, quase desnorreado, a audiência e me joguei em frente a eles em completo abandono e rendição”. Cf. MET MUSEUM. Alexander McQueen, *Savage Beauty*, 2011. Disponível em: <<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/dress-no-13/>>, acessado em: 03 mar. 2018.

curso, independentemente dos obstáculos no qual tudo que é novo e inesperado pode acontecer. Enquanto os robôs de McQueen dispararam simultaneamente para pintar e criar um novo vestido, os rifles de Horn ao dispararem sincronicamente, a morte e o amor combinam-se em um instante máximo de união.

1.3. Sobre os desfiles de McQueen

Após o desfile *Nº13*, a *Vogue*³⁰ relatou que *No.13* não foi um simples desfile, mas uma arte performática³¹. Andrew Bolton, curador de *Savage Beauty* no MET, descreveu os desfiles de McQueen como “altamente teatral, seus desfiles frequentemente sugerem instalação de vanguarda e arte performática” (WILCOX, 2015, p. 18).

Em seu artigo “*O maior Espetáculo da Terra: Os Desfiles de Moda Contemporâneos e sua Relação com a Arte Performática*”, Duggan escreve que o desfile é uma “nova arte performática híbrida”, em que faz uso da arte performática para comunicar as produções dos desfiles de moda. As fontes de inspiração vão desde a “arte performática dos anos 60 e 70, as performances dadaístas e do grupo Fluxus, teatro e cultura popular” (DUGGAN, 2002, p. 04).

Expressão cênica, a *performance* tem como principal característica algo que esteja acontecendo naquele instante, ao vivo, e não por meio de vídeos ou outros meios de linguagem, a não ser que este vídeo esteja contextualizado dentro da performance, fazendo parte dela (COHEN, 2004, p. 28). RoseLee Goldberg, em seu livro “*Performance: live art since 1960*” descreve performance como uma arte de ação, no qual a plateia se relaciona com a presença do artista (no caso do desfile, o estilista); a importância da presença da plateia em tempo real, com conteúdo que reflita o presente. (Cf. GOLDBERG apud DUGGAN, 2002). Dentro dessas definições, podemos considerar todos os desfiles como performance? Mas o que difere o desfile de McQueen dos demais estilistas?

Diferentemente de outros estilistas, que desenvolvem suas coleções antes de suas apresentações, Sam Gainsbury, diretora criativa da exposição *Savage Beauty* e produtora da maioria dos desfiles de McQueen desde *The Hunger* (primavera/verão 1996), relatou que

³⁰ *Vogue*: importante revista de moda. Publicada desde 1892 pela *Condé Nast* (um dos maiores grupos internacionais de edições de revistas), é influente e conceituada em vários países.

³¹ Cf. VOGUE, Spring 1999 Ready-To-Wear, Alexander McQueen, sem data. Disponível em: <<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1999-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

Alexander McQueen planejava sua coleção a partir de uma ideia, de um conceito para o seu desfile, onde a passarela era a catalisadora do seu processo criativo (WILCOX, 2015, p. 18). Basicamente, o estilista desenvolve sua coleção a partir de um tema, de uma inspiração para então apresentar toda a sua criação na passarela. McQueen fazia o caminho inverso de acordo com Gainsbury, ele desenvolvia todo o conceito de seu desfile partindo de uma temática e para a partir dele, desenvolver a coleção. Esse processo resultou em desfiles conceituais com referências artísticas (por exemplo, no desfile *No.13*, McQueen fez uma alusão ao Movimento *Arts and Crafts*, assim como à instalação *High Moon* da artista plástica Rebecca Horn) que sempre despertaram o interesse do público e da mídia.

Imagem 18 – John Galliano para *Christian Dior Couture*, coleção de primavera 1998.

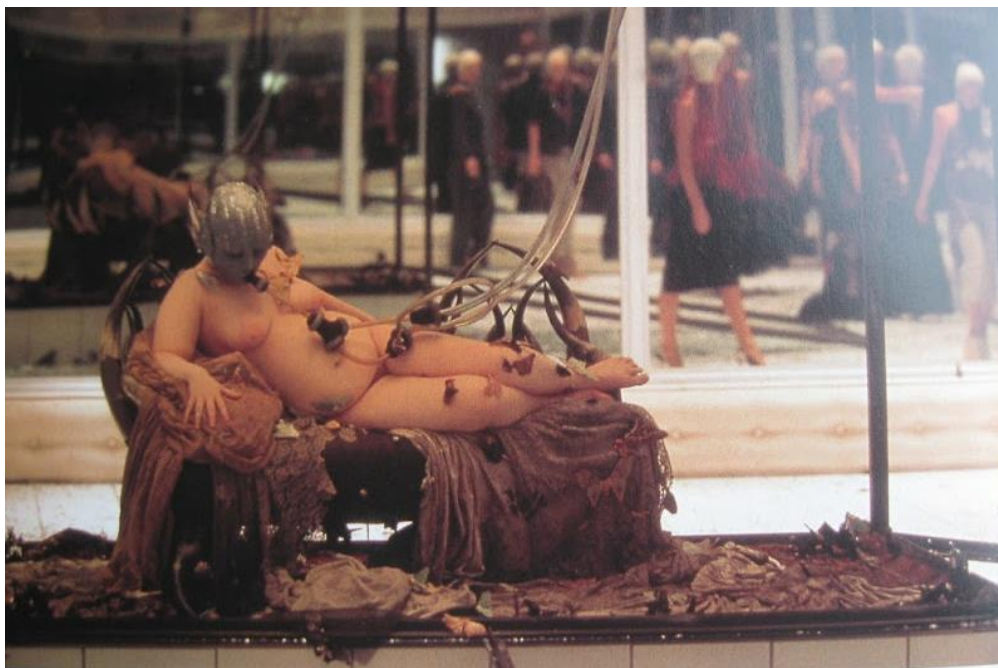


Fonte: Vogue, 1998.

Em seu artigo, Duggan (2002) faz uma distinção dos desfiles em cinco categorias: espetáculo, substância, ciência, estrutura e afirmação. O desfile-espetáculo é caracterizado pela sua relação direta com as artes de performance e apresenta além das roupas, um tema, personagens, locações com cenografia, performance de modelos não-convencionais (como a atleta Aimee Mullins no desfile *No.13* de Alexander McQueen em 1999) e um final surpreendente. São planejados para que a plateia vivencie uma experiência significativa e tem como principal objetivo o marketing. Os estilistas da categoria espetáculo apontados por Duggan são John Galliano³² que podemos verificar, por exemplo, em seu desfile da coleção primavera de 1998 criado para Christian Dior (Imagem 18) e Alexander McQueen em seu desfile *VOSS* da coleção primavera/verão 2001 (Imagem 19).

³² John Galliano (1960 -): inglês nascido em Gibraltar. Em 1996 trabalhou para *Givenchy* e no ano seguinte para a casa *Dior*. Conhecido pela direção altamente teatral de seus desfiles espetaculares.

Imagem 19 – Final do desfile VOSS (primavera/verão), 2001.



Fonte: Wordpress, 2014.

Os desfiles-substância são os conceituais, nos quais a ideia é essencial à compreensão da coleção e consequentemente do desfile. O conceito neste caso é abstrato e mais importante que a roupa, demanda de uma narrativa ligada a um tempo ou a um lugar, ocasionando desfiles similares a rituais como podemos observar em Hussein Chalayan³³ que articula em suas coleções suas preocupações conceituais e filosóficas, juntamente com seu interesse em materiais e tecnologias³⁴ os quais podemos compreender pela imagem 20 e Viktor & Rolf³⁵ (Viktor Horsting e Rolf Snoeren) que por meio de seus desfiles, transitam entre a arte e a alta costura como podemos observar na coleção *couture* de outono em 2015 (Imagens 20 e 21) no qual elaboraram vestidos que se transformaram em pinturas ou esculturas durante uma performance de moda, por meio do qual utilizaram moda e arte como meio de expressão.

³³ Hussein Chalayan (1970 -): Nascido em Chipre. Estreou em Londres com a coleção outono/inverno 1994 e desde então criou roupas baseadas em temas abstratos de sua própria invenção. Sempre desafiou os conceitos definidos pela moda, por exemplo, elaborando roupas que ignoram a relação usual entre corpo e roupa.

³⁴ Cf. MET MUSEUM. Remote Control, sem data. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2006.251a-c/>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

³⁵ Viktor Horsting (1969 -) e Rolf Snoeren (1969 -): Ambos se conheceram na Academia Arnhem de Arte e Design na Holanda em 1989. Começaram a trabalhar juntos após a formatura e se mudaram para Paris onde fundaram a Viktor & Rolf em 1993.

Imagem 20 – Hussein Chalayan “Remote Control”, primavera/verão 2000.



Fonte: Pinterest, sem data.

Imagem 21 – Viktor & Rolf , outono 2015 *couture*.



Fonte: WWD, 2015.

Outro aspecto dos estilistas conceituais é a falta de preocupação com a novidade e menosprezam “os pilares tradicionais dos mundos da moda e da arte” (DUGGAN, 2002, 12). Criticam também alguns elementos do mundo da moda como a exclusividade, marca, licenciamento e superficialidade e diferentemente do desfile-espetáculo, não se utilizam de seus desfiles como jogadas de marketing. Todas essas características diminuem os limites entre arte e moda quando, por exemplo, um crítico de arte elege Victor & Rolf como os “melhores em estilo” na *ArtForum*, uma revista internacional especializada em arte

contemporânea, antes mesmo de se tornarem conhecidos na moda (Cf. MARTIN, 1999 apud DUGGAN, 2002). Outro exemplo da aproximação moda e arte foi quando Mark Wilson (curador do *Museum Groninger* na Holanda) se interessou pelo trabalho de Viktor & Rolf e ofereceu aos estilistas uma remuneração e fez uma proposta de compra de algumas criações para o acervo permanente do museu. Em 2000, o museu inaugurou uma exposição com 28 peças de cinco coleções diferentes de Viktor & Rolf (Cf. SOCHA, 2000 apud DUGGAN, 2002).

Junya Watanabe³⁶ e Issey Miyake³⁷ são os estilistas que representam o desfile-ciência segundo Duggan. São os estilistas conhecidos pelos seus interesses em tecnologia e técnicas de construção de roupas ressaltando a *função* do tecido e da roupa. Watanabe por exemplo, se apropria do zíper para transformar uma roupa em dois ou três outros modelos, trabalhou também com tecidos à prova d'água.

Nos desfiles de estrutura, os estilistas se preocupam com a forma e o *design* da roupa, assim como influências conceituais. Aqui podemos citar Rei Kawakubo³⁸ e Martin Margiela³⁹ que trabalham com distorções e desproporções em suas coleções nos quais a forma tridimensional é importante. Seus desfiles não possuem distrações cenográficas e narrativas. Duggan (2002, p. 22) aponta que “Margiela e Kawakubo tentam traduzir estilos artísticos – minimalismo, abstracionismo, pós-modernismo, desconstrução – em formas usáveis”. Um exemplo é a coleção primavera 1997 de Margiela, no qual o estilista trabalhou com marcas falsas de costura sobre roupas acabadas, inserindo a forma em um novo lugar (Imagem 22). Kawakubo, em 1997, criou peças distorcidas em relação a padrões normais para a coleção de primavera da *Comme des Garçons*⁴⁰, onde a silhueta não foi valorizada e enchimentos deformavam a forma (Imagem 23).

³⁶ Junya Watanabe (1961 -): estilista japonês começou a trabalhar na *Comme des Garçons* em 1984. Fez sua estréia na etiqueta como *Comme des Garçons Junya Watanabe* no desfile outono/inverno em 1992 que aconteceu em Tóquio e desde então, sempre aperfeiçoa suas técnicas de corte e reconsiderando os materiais para suas roupas.

³⁷ Issey Miyake (1938-): estilista japonês apresentou sua primeira coleção em Nova Iorque em 1971 e em Paris no ano seguinte. Miyake mostrou pela primeira vez sua capacidade de compreender a relação entre tecidos bidimensionais e o corpo humano tridimensional a partir de sua apresentação “*A Piece of Cloth*” em 1976, que tomou como principal conceito para as suas criações.

³⁸ Rei Kawakubo (1942-): estilista japonesa. Em sua metodologia em criar roupas, incorpora uma estética exclusivamente japonesa utilizando tecidos puros e minimizando decorações em suas criações.

³⁹ Martin Margiela (1957 -): estilista belga trabalhou como assistente para o estilista francês Jean-Paul Gaultier em 1984. Seu trabalho é um desafio para o sistema de moda, que continuamente produz coisas novas. Margiela cria roupas de seu ponto de vista exclusivo e recicla roupas usadas.

⁴⁰ *Comme des Garçons*: fundada em 1969 por Rei Kawakubo. Começou como uma marca de denim, apresentando sua coleção em Tóquio em 1975. Em 1978 lançou a coleção de moda masculina. Três anos depois, levou a marca para Paris, chocando o público com seus *designs* negros antimoda. Em 1992, ofereceu a Junya

Imagem 22 (esquerda) – Martin Margiela: coleção de primavera 1997.



Fonte: Vogue, 1997.

Imagem 23 (direita) – Rei Kawakubo para *Comme des Garçons*. Coleção de primavera



Fonte: Vogue, 1997.

Watanabe a oportunidade de lançar sua própria linha sob o nome *Comme des Garçons*, cuja coleção foi apresentada em Paris em 1994.

Imagem 24 – *Imitation of Christ*. Coleção de primavera 2013.



Fonte: Vogue, 2013.

coleção, mulheres de todas as idades brincaram de se vestir em frente de espelhos individuais. Diante das pilhas de roupas que se encontravam a seus pés, elas se enfeitavam, experimentavam, faziam poses. O importante nesta apresentação não eram as roupas, e sim a experiência e a sensação (de magra ou gorda, feia ou bonita por exemplo) que cada mulher passa diante do espelho⁴² (Imagem 24).

A última categoria é o desfile de afirmação que se aproxima da arte de performance de 1970, que era de crítica política. São desfiles que lembram protestos públicos carregados de comentários e questões sociais, onde os estilistas criam ambientes em seus desfiles que representam ideias e mensagens conflitantes. Um exemplo é a marca *Imitation of Christ*⁴¹ que tem como objetivo transmitir uma mensagem, por meio de manifestos escritos sobre roupas recicladas de suas coleções. Um exemplo é a coleção de primavera 2013, na qual a estilista Tara Subkoff apresentou a coleção em uma galeria de arte sob o título “Isto não é um desfile de moda” e em sua apresentação disse: “Eu não quero falar sobre as roupas”. Na apresentação da

Após analisar os cinco conceitos, penso que muitos estilistas transitam por duas ou mais categorias sendo difícil inserir o designer em apenas uma. Alexander McQueen, por exemplo, transita entre o espetáculo e a substância. Seus desfiles são caracterizados pela performance, marcados por uma forte cenografia, final surpreendente, no qual a plateia tem

⁴¹ *Imitation of Christ*: além de ser uma marca de moda fundada em 2000, é um projeto de arte conceitual desenhada por Matt Damhave e Tara Subkoff. Inicialmente um coletivo de arte, evoluiu para uma linha de moda composta de roupas recicladas costuradas à mão.

⁴² Cf. VOGUE, Fashion Shows, Spring 2013 Ready-To-Wear, *Imitation of Christ*, 2013. Disponível em: <<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2013-ready-to-wear/imitation-of-christ>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

uma vivência significativa. Para McQueen a passarela não era apenas um julgamento para o seu processo criativo, era também o catalisador, o momento em que sua coleção se completava no desfile e vistas pela primeira vez fora do ateliê, juntamente com a cenografia, música, luz, ambientação; um momento determinante de compreensão de seu trabalho final. São definidos também por narrativas conceituais, nos quais seus desfiles eram profundamente autobiográficos como em *The Widows of Culloden* (outono/inverno 2006), dedicado a Isabella Blow que o descobriu e o acompanhou durante toda sua carreira. Nesta coleção, McQueen revisitou sua ascendência escocesa onde se inspirou na Batalha de *Culloden* que ocorreu em 1745, sendo um memorial para as viúvas que haviam perdido seus maridos no conflito (Imagem 25).

Imagem 25 – Vestido da coleção *Widows of Culloden*, outono/inverno 2006–7.



Fonte: Compilação da autora, Vogue, 2006.

CAPÍTULO 2: *SAVAGE BEAUTY* E SUAS DUAS VERSÕES

As pessoas acham minhas coisas às vezes agressivas. Mas eu não vejo isso como agressivo. Eu vejo isso como romântico, lidando com um lado sombrio da personalidade (MCQUEEN, sem data, tradução nossa).⁴³

2.1. *Savage Beauty* no *Metropolitan Museum of Art* e no *Victoria and Albert Museum*

2.1.1. Tipologias de museus e suas especificidades

De acordo com os estatutos do Conselho Internacional de Museus (ICOM):

O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite (DESVALLÉES ; MAIRESSE , 2013, p. 64).

Joseph Veach Noble⁴⁴ identificou cinco funções do museu: colecionar, conservar, estudar, interpretar e expor de acordo com o *Manifesto* publicado por ele em 1970. Já o museólogo Peter Van Mensch⁴⁵ reconheceu apenas três funções: preservar, estudar e transmitir (POULOT, 2013, p. 22).

Segundo Cristina Bruno, em seu artigo *Museus Hoje para o Amanhã*, “Os museus chegaram até este século como os grandes repositórios de coleções ecléticas, como centros de saber, e evidentemente, como locais privilegiados e sacralizados” (BRUNO, 1997, p. 35). Hoje encontramos uma grande variedade de coleções nos mais variados museus. Podemos destacar três tipologias de museus a partir de seu acervo: os museus históricos, os museus de

⁴³ “People find my things sometimes aggressive. But I don’t see it as aggressive. I see it as romantic, dealing with a dark side of personality” (MCQUEEN, sem data. Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/museumofsavagebeauty/mcq/mask/>>. Acesso em 14 mai. 2019)

⁴⁴ Joseph Veach Noble (1920-2007): foi presidente da Associação Americana dos Museus na década de 1970.

⁴⁵ Peter Van Mensch (1947-): autor de extensa produção na área museológica, é também conferencista; consultor de sua empresa *Mensch Museological Consulting*; professor da cadeira de Patrimônio Cultural, na *School of the Arts*, de Amsterdã. Foi membro ativo no Conselho Internacional de Museus (ICOM), Comitê Internacional para a formação (ICTOP) e presidente do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM). Em sua tese de doutorado intitulada *Towards a Methodology of Museology*, defendida em 1992, na *University of Zagreb*, se debruçou sobre os fundamentos teóricos do campo da Museologia, lançando, com isso, bases para a clássica obra *O Objeto de estudo da Museologia* em 1994.

arte e os museus têxteis. Porém, para Ulpiano T. Bezerra de Meneses, todos os museus são rigorosamente históricos, pois “o museu tanto pode operar as dimensões de espaço como de tempo” (MENESES, 1994, p. 14). Dessa forma, todos os objetos se encaixariam nessa definição por estarem associados ao passado, e o mesmo se aplica ao vestuário por conter elementos que nos remetem à uma época. Meneses ainda nos aponta:

A fragmentação dos museus em especialidades tem também sua história que aponta para o século XVIII e que está ainda por ser feita. O resultado é uma tipologia multiforme, em que, ao lado de museus enciclopédicos (do tipo do *British Museum* ou do *Metropolitan Museum*) e dos históricos, se encontram museus de arte, de arqueologia, de antropologia, de folclore, de História Natural (desmembrados em zoologia, botânica, geologia, etc.), de ciência e tecnologia e assim por diante (MENESES, 1994, p. 15).

O nosso foco aqui é o museu de arte e para melhor compreensão. Patrícia Sant’Anna em seu artigo *A Moda no Museu*, define os museus de arte como:

(...) são caracterizados por deterem em seu acervo obras de arte. Parece-nos uma afirmação um tanto quanto óbvia, mas não o é, isto porque, estas casas museológicas se caracterizam por possuírem um acervo composto majoritariamente por objetos que estimulam e nos fazem refletir a partir de sua questão plástica (SANT’ANNA, 2008, não paginado).

E continua:

O vestuário-moda pode assim adentrar como manifestação artística se o for configurado como tal. Outro elemento vital é que a avaliação dos especialistas não é somente técnica, mas passa por critérios como expressão, questão tratada, afinidade entre formações culturais, entre outros que podem entrar nas definições de uma opinião sobre as manifestações. O discurso sobre a arte é maleável e movimenta a classificação que, assim, não é estática (SANT’ANNA, 2008, não paginado).

Partindo das colocações de Meneses e Sant’Anna, os museus abrigam em seus acervos uma variedade de coleções, desde objetos históricos como os instrumentos musicais datadas desde 300 a.C. até os dias atuais no MET; as obras de arte de diversas civilizações como a egípcia, assim como as coleções de têxteis, mobiliários, fotografias, joias, dentre outros no V&A.

Além dos museus históricos e os museus de arte, nos deparamos com os museus de trajes e têxteis caracterizados por seu acervo de objetos produzidos com materiais a base de fibras e/ou filamentos resultando em tecidos de variadas tramas e fabricações. Neles encontramos os trajes, que consiste em “todo objeto utilizado para cobrir o que determinada

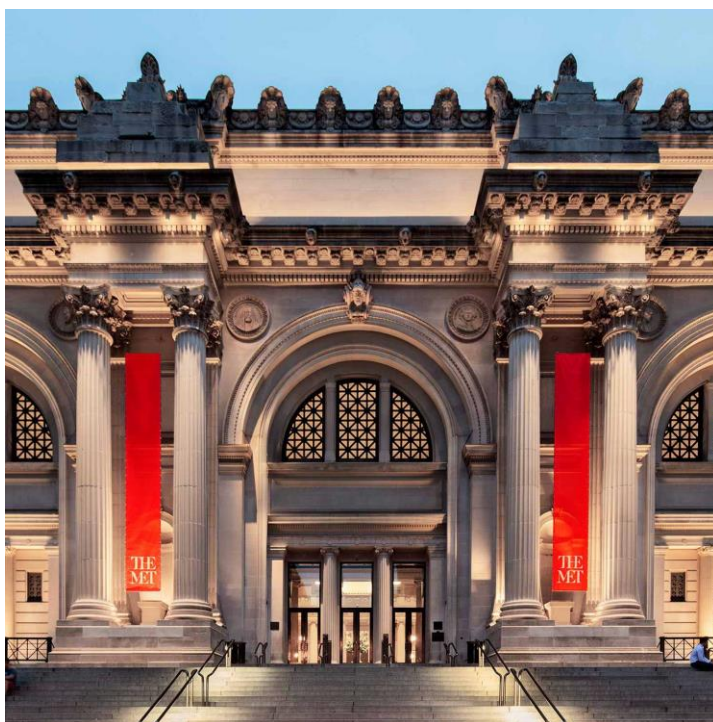
cultura entende como nudez, sendo ou não feito de superfície têxtil” (SANT’ANNA, 2008, não paginado).

Hoje grandes museus de arte como o *Metropolitan Museum of Art* e o *Victoria and Albert Museum* abrigam exposições de moda que têm atraído cada vez mais um grande número de visitantes.

2.1.2. O *Metropolitan Museum of Art* (MET) e o *Victoria and Albert Museum* (V&A)

O *Metropolitan Museum of Art* (Imagem 26) tem seu início em 1866 a partir do desejo de um grupo de americanos em criar uma “instituição nacional e uma galeria de arte” a fim de proporcionar educação artística aos americanos. O MET foi aberto ao público em 1870 no edifício *Dodworth* e após 10 anos, em 1880, em seu local atual na *Fifth Avenue*. A partir desta data expandiu-se regularmente passando a ter outros anexos que envolvem a estrutura original. Juntamente com a expansão do edifício, sua coleção continuou a evoluir durante o século XIX.⁴⁶

Imagem 26 – Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.



Fonte: MET Museum, sem data.

⁴⁶ Cf. MET MUSEUM, *The History of the Museum*, sem data. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/about-the-met/history>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

No século XX se tornou em um dos maiores centros de arte do mundo quando adquiriu uma obra do impressionista Auguste Renoir (1841-1919), do artista francês Henri Matisse (1869-1954) conhecido pelo uso da cor em seus trabalhos e hoje possui a maior coleção de arte egípcia fora do Cairo, além de conservar a coleção de pinturas europeias e outras artes que estão distribuídas pelos dezessete departamentos de curadoria que estudam, cuidam e exibem seu acervo. São eles: *The American Wing*, *Ancient Near Eastern Art*, *Arms and Armor*, *Arts of Africa, Oceania, and the Americas*, *Asian Art*, *The Costume Institute*, *Drawings and Prints*, *Egyptian Art*, *European Paintings*, *European Sculpture and Decorative Arts*, *Greek and Roman Art*, *Islamic Art*, *The Robert Lehman Collection*, *Medieval Art* e *The Cloisters*, *Modern and Contemporary Art*, *Musical Instruments*, *Photographs and Curatorial Studies with NYU*.⁴⁷

Além do prédio principal, o MET possui mais dois espaços: o *MET Breuer* (Imagem 27) inaugurado em 2016 dedicado à arte moderna e contemporânea e o *MET Cloisters* (Imagem 28) voltado para a arte e arquitetura da Europa medieval, aberto ao público em 1938.⁴⁸

Imagem 27 (esquerda) – The MET Breuer



Fonte: MET Museum, sem data.

Imagem 28 (direita) – The Cloisters.



Fonte: MET Museum, sem data.

⁴⁷ Cf. MET MUSEUM, *The History of the Museum*, sem data. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/about-the-met/history>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

⁴⁸ Idem.

Um dos departamentos curatoriais do *Metropolitan Museum of Art*, o *The Costume Institute*, é voltado para a moda que possui mais de trinta de três mil trajes e acessórios de cinco continentes e que abarca sete séculos que compreende do século XV até os dias atuais. Inicialmente o *Museum of Costume Art*, fundado em 1937, era independente. Em 1946, o *Museum of Costume Art* incorporou-se ao *The Metropolitan Museum of Art* como *The Costume Institute* com o apoio financeiro da indústria da moda e tornou-se um departamento de curadoria em 1959. Entre 1972 e 1989, exposições de moda memoráveis foram idealizadas por Diana Vreeland que foi consultora durante estes anos definindo assim os padrões de exposições mundialmente. Podemos destacar algumas de suas curadorias como *The World of Balenciaga* (1973) (Imagem 29), *The Glory of Russian Costume* (1976) e *Vanity Fair* (1977). Vreeland foi editora-chefe da *Vogue* (1963 a 1971) e da *Harper's Bazar* (1936 a 1962), duas importantes publicações de moda.

Imagem 29 – Diana Vreeland na exposição *The World of Balenciaga*, em 1973.⁴⁹



Fonte: Againstfashion, 2016.

Após sua saída, Richard Martin assume o cargo de curador em 1989 até 1999 e sucessivamente Harold Koda entre 2000 a 2016 quando se aposenta, dando lugar a Andrew

⁴⁹ Aqui Diana Vreeland foi fotografada por Harry Benson (1929 -), importante fotojornalista escocês conhecido pelas suas fotografias de celebridades.

Bolton que já trabalhava com Koda desde 2002. Bolton foi responsável pela curadoria de diversas exposições como por exemplo *Alexander McQueen: Savage Beauty* (2011), *Manus x Machina: Fashion in an Age of Technology* (2016) (Imagem 30) e *Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination* (2018) (Imagem 31).⁵⁰

Imagem 30 – Exposição *Manus x Machina: Fashion in an Age of Technology* no MET, 2016.



Fonte: This Tailored Life, 2016.

Imagem 31 – Exposição *Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination*, 2018.



Fonte: Medium, 2018.

⁵⁰ Cf. MET MUSEUM, *About the MET*, sem data. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/about-the-met/history>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

O *Costume Institute* organiza uma ou duas exposições especiais a cada ano e a principal fonte de financiamento anual para as exposições, aquisições e melhorias do departamento vem do *The Costume Institute Benefit*, também conhecido como *The Met Gala*, que ocorre todo mês de maio (inaugurando a exposição da primavera) sob a supervisão de Anna Wintour (diretora artística da *Condé Nast* e editora-chefe da *Vogue*), uma das personalidades mais importante do mundo da moda.⁵¹

Museu nacional de design na Grã-Bretanha, o *Victoria and Albert Museum* (V&A) foi fundado em 1852 e ainda preserva a herança de suas origens como um museu de artes decorativas do séc. XIX. Hoje possui uma das principais coleções de roupas do mundo, com uma exposição permanente e exposições temporárias de moda. O museu se constitui como colecionador e expositor de moda contemporânea a partir da exposição “*Fashion: an Anthology*” organizada pelo fotógrafo Sir Cecil Beaton⁵² em 1971 (Imagem 32) (ANDERSON, 2000, p. 377).

Imagem 32 – *Fashion: an Anthology*, organizada por Sir Cecil Beaton, 1971.



Fonte: Advantage in Vintage, 2012.

⁵¹ Cf. MET MUSEUM, *History of the Museum*, sem data. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/about-the-met/history>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

⁵² Sir Cecil Beaton (1904-1980): fotógrafo inglês, também cenógrafo, escritor e pintor. Trabalhou na revista *Vogue* como fotógrafo de moda até os anos 50.

Fundado com a missão de educar designers, fabricantes e o público em arte e *design*, suas origens estão na Grande Exposição de 1851⁵³. O primeiro diretor do museu Henry Cole declarou que o museu deveria ser “uma sala de aula para todos”, instruindo sobre o bom design ao público.⁵⁴

Claire Wilcox⁵⁵ é a atual curadora sênior de moda no V&A, responsável pelas coleções de moda contemporânea e do séc. XX. Criou em 1999 a *Fashion in Motion*, uma série de eventos de desfiles apresentados no V&A ao vivo, no qual trabalhos dos mais importantes designers como Philip Treacy, Alexander McQueen (Imagem 33), Christian Lacroix, dentre outros foram exibidos ao público por meio das modelos que percorrem as galerias do museu usando as últimas coleções dos estilistas. Projeto inovador, levou corpos vivos para o espaço expositivo, provocando o conceito do museu como um espaço neutro e estático e interligando o museu com o exterior de forma ativa, aproximando o público desiludido diante da roupa estática em manequins sem vida (ANDERSON, 2000, 377).

Imagem 33 – *Fashion in Motion*: Alexander McQueen, 1999.



Fonte: V&A, 1999.

⁵³ Foi a primeira exposição internacional de *design* e fabricação do mundo.

⁵⁴ Cf. V&A. *The V&A History*, sem data. Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/collections/the-va-story/>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

⁵⁵ Claire Wilcox (1954 -): Professora de Curadoria de Moda no *London College of Fashion* e na *University of the Arts London*.

2.1.3. Apropriação da moda por museus de arte

Christine Ferreira Azzi (2010) aponta as passagens parisienses⁵⁶ como uma das primeiras formas de diálogo entre moda e museu, “considerando suas vitrines, repletas de objetos preciosos – como os que são guardados pelos museus –, os olhares de desejo, de contemplação e de admiração” (AZZI, 2010, p. 39).

Na segunda metade do século XIX, instituições museais demonstraram interesse pelo acervo de moda e objetos relacionados como o *Victoria and Albert Museum* (V&A) que foi fundado em 1851 sendo dedicado às artes decorativas. Hoje seu acervo é formado por pinturas, esculturas, fotografias, mobiliário, tecidos, roupas, acessórios como bolsas e sapatos, dentre outros. Além do V&A, no período entre guerras surge em Nova Iorque a primeira instituição de moda do país, o *Museum of Costume Art* em 1937, pelas figurinistas Aline Bernstein e Irene Lewisohn, a fim de guardar suas coleções e abrigar uma biblioteca especializada em moda. Em 1946, seu acervo passa a integrar o *Metropolitan Museum of Art* e em 1959 é criado o *Costume Institute*, departamento curatorial dentro do MET (AZZI, 2010, p. 45).

Hoje a moda é celebrada no museu e as exposições de moda tem atraído cada vez mais públicos das mais variadas áreas. Porém, a moda já foi antes desmoralizada por ser um fenômeno estético sempre esteve em mudança e em busca de novidades sem ter assim nenhum valor duradouro (MENDES; DE LA HAYE, 2003, p. VII). Por outro lado, os visitantes se envolvem com as roupas com mais facilidade pois o vestuário faz parte da vida cotidiana, da cultura popular e do entretenimento (televisão, revistas e consumismo) (MELCHIOR, 2011, p. 02).

Em seu texto *Museum as Fashion Media*, Fiona Anderson faz um estudo de caso de museus e galerias no qual examina a questão de como esses espaços colaboram para a circulação de informações como formas de mídia no sistema de moda contemporâneo (Cf. ANDERSON, 2000). Ao identificar os museus como meio dentro desse sistema, é colocada em questão a diferenciação dos museus em relação a outras mídias, além de refletir o que são os museus, que espaço é esse e o que deveriam ser para serem relevantes no século XXI. Um dos espaços que Anderson estudou é o *Victoria and Albert Museum* (V&A) no qual observou um clima de mudança nos museus britânicos nos anos 80 e principalmente nos anos 90

⁵⁶ Construídas em Paris logo após 1822, com o desenvolvimento do comércio de tecidos. Precursores dos grandes *magasins*, e se tornam o polo do comércio de produtos de luxo, assim como oferecem em suas vitrines obras de arte.

quando ocorre a “consolidação da “nova” história da moda e da “nova” museologia, ambas com implicações no estudo, interpretação e exibição da moda” (ANDERSON, 2000, p. 372).

Segundo Peter Vergo⁵⁷, editor de *The New Museology*, a principal característica que define a nova museologia é a aparente insatisfação com a “velha” museologia na Grã-Bretanha. Para Vergo, “a falta de interesse do público nos museus de arte pode estar relacionada a perda de fé dos historiadores de arte nos objetos de estudo” (VERGO, 1989, p. 683).

Marie Riegels Melchior em seu texto *Fashion Museology* (2011), argumenta que os museus em geral percebem a moda como estratégia para engajar com a nova museologia. Sua pesquisa foi baseada tendo como estudo de caso o V&A e o *Costume Institute* no MET. Fenômeno do século XX, o desenvolvimento da moda nos museus por ser observado por meio de três períodos de tempo diferentes (MELCHIOR, 2011, p. 03).

O primeiro período se refere aos anos que antecedem a II Guerra Mundial quando o foco era menos na moda e mais no “vestido” e a moda tornou-se visível nos museus. O trabalho acadêmico elaborado em museus, teve início com a descrição precisa da coleção de roupas que mais tarde viria a ser reconhecido como “história do vestuário” ou “estudo do vestuário” que posteriormente viabilizou o contexto para a formulação das Diretrizes de Costume do ICOM Costume para lidar com roupas em museus. O segundo período remete entre a década de 1960 e o final da década de 1990, momento em que a moda ganhou mais interesse dos museus. Em 1971, o V&A inaugura a exposição *Fashion: An anthology* tendo como curador o fotógrafo de moda Cecil Beaton (1904-1980), passando a ter a moda como foco de suas exposições. Ao mesmo tempo, o *Costume Institute* de Nova Iorque foi moldado por Diana Vreeland que organizou importantes exposições de moda entre 1972 e 1989 tendo como foco a moda contemporânea e os estilistas. O terceiro e último, compreende o período do final da década de 1990 até hoje, com foco no desenvolvimento da moda em museus, quando começa a ser falado sobre uma museologia⁵⁸ da moda. De uma coleção de objetos, a moda transformou-se em uma expressão de uma ideia, sentimento, atmosfera. Porém, este período compromete as diretrizes do ICOM no que diz respeito a conservação e manuseio das roupas, uma vez que algumas coleções pertencem a colecionadores privados como por

⁵⁷ Peter Vergo (1947): um dos principais especialistas em arte moderna alemã e austríaca. Foi curador de algumas exposições como *Abstraction: Towards a New Art* (na Tate) e de *Emil Nolde* (na Whitechapel Art Gallery and Arken, Copenhagen). Como editor da antologia *The New Museology* (1989), lançou um debate controverso sobre o papel dos museus na sociedade.

⁵⁸ Museologia: de acordo com a definição do ICOM (Comitê Internacional de Museus), museologia é “o estudo do museu” e não a sua prática – que remete à “museografia”.

exemplo a maioria dos objetos expostos da exposição *Alexander McQueen: Savage Beauty* que pertencem ao arquivo privado da casa de moda McQueen (MELCHIOR, 2011, p. 03-05).

Para compreender a moda nos museus, Melchior diz ser necessário distinguir o conceito de museologia do vestuário e a museologia da moda. A primeira é baseada nas diretrizes do ICOM Costume para lidar com roupas, pensando o manuseio cuidadoso e sua preservação. Sua descrição é também importante para compreender o corte, a construção e a confecção do vestuário. Já a museologia da moda, é uma extensão da museologia do vestuário, e diz respeito ao *marketing* da indústria da moda, assim como sua presença nos museus. Se refere também a uma nova forma de colaboração dos museus com a indústria da moda a fim de sustentar economicamente o museu.

Por um lado, Anderson (2000, p. 375) aponta a problemática de exposições de moda de estilistas vivos no qual curadores são acusados de comercialismo direto como destacou Valerie Steele, curadora-chefe do *Museum at the Fashion Institute of Technology* em Nova Iorque, e as motivações dos estilistas em cooperarem com os curadores afim de alcançar o seu trabalho expostos em museus dando prestígio, autopromoção e lucro. Devemos também levar em conta o aspecto comercial da moda, ignorar isso é descontextualizá-la. Não obstante, “observadores reclamam que as exposições de moda em museus não são divertidas o suficiente, com galerias de roupas em manequins estáticos, em vez de corpos vivos”, como apontou Steele (1998, p. 327-335). Todas essas questões levarem ao surgimento de novas formas em pensar o museu, tendo como foco a importância em estudar as roupas como objetos e a sua importância na criação do conhecimento a partir da interpretação de objetos como ocorre com objetos de arte.

Para isso, Steele traz em seu texto *A museum of fashion is more than a clothes-bag* (1998) a metodologia de Jules Prown⁵⁹ na qual argumenta que “os dados formais incorporados nos objetos são valiosos como evidência cultural” (STEELE, 1998, p. 329). Segundo Prown, a análise acontece em três etapas: a descrição, a dedução e a especulação. No momento da descrição, a observação fica restrita apenas à análise formal do objeto como a forma, cor, textura, material e fabricação, apenas o que está visível a ele. Na etapa da dedução, o visitante tenta se inserir na cena e a partir de suas referências pessoais, sua bagagem cultural, se relaciona com o objeto. A última etapa da especulação é quando o visitante utiliza tudo que foi despertado na dedução para especular, interpretar e relacionar o objeto com suas referências pessoais e informações externas a ele (STEELE, 1998, p. 329-

⁵⁹ Jules Prown (1930-): professor americano em História da Arte na Universidade de Yale (1964-1999).

330). Quando colocamos em prática essas três etapas, elas se misturam e se penetram umas às outras (principalmente as duas últimas) sendo quase impossível sermos pragmáticos. Steele conclui seu artigo explicando que:

(...) a crítica de exposições particulares não significa, no entanto, que os museus de moda estejam condenados à irrelevância ou subserviência aos interesses comerciais. A interpretação de objetos (também conhecida como metodologia da cultura material) pode fornecer uma ferramenta poderosa para abordar os problemas que frequentemente cercam exposições de museus de moda - sejam antiquários ou antiquários superficiais (STEELE, 1998, p. 334, tradução nossa).⁶⁰

Apesar das várias problemáticas que envolvem as exposições de moda, o interesse dos museus de arte em abrigá-las tendo como objetivo o lucro, a visibilidade do museu e o aumento do número de visitantes, Steele (1998) nos aponta em valorizarmos e compreendermos a roupa como um objeto exposto para a importância na criação do conhecimento acerca da “nova” museologia.

2.2. A exposição *Alexander McQueen: Savage Beauty*

A exposição foi idealizada por Andrew Bolton, curador do *Costume Institute*⁶¹ do *Metropolitan Museum of Art*⁶², que ocorreu um ano após a morte de Alexander McQueen. Bolton não teve como objetivo apresentar uma retrospectiva sobre McQueen, mas sim a intenção que os visitantes tivessem como experiência as emoções que ele vivenciou durante alguns desfiles de McQueen (WILCOX, 2015, p. 15). Pensando a exposição como um ensaio, um conto, Bolton elaborou a curadoria a partir de conversas com Harold Koda (curador responsável pelo *Costume Institute* em 2011), e três pessoas muito próximas ao estilista: Sarah Burton⁶³, Sam Gainsbury⁶⁴ e Trino Verkade⁶⁵. Sam Gainsbury atuou como diretora

⁶⁰ “The criticism of particular exhibitions does not, however, mean that fashion museums as such are doomed to irrelevance or subservience to commercial interests. The interpretation of objects (also known as material culture methodology) can provide a powerful tool to address the problems that frequently beset fashion museum exhibitions— whether musty antiquarianism or superficial glitz” (STEELE, 1998, p. 334).

⁶¹ Durante o ano, o *Costume Institute* organiza de uma a duas exposições e *Alexander McQueen: Savage Beauty* foi uma delas que aconteceu em 2011. Para financiar as exposições, melhorias e aquisições do *Costume Institute*, ocorre anualmente o *The Met Gala* oficializando a abertura da exposição.

⁶² Inicialmente *Museum of Costume Art*, foi formado em 1937. Em 1946, fundiu-se com o *The Metropolitan Museum of Art* com o apoio financeiro da indústria da moda, tornando-se em 1959 *The Costume Institute*, um departamento de curadoria. Uma das consultoras do departamento foi Diana Vreeland (de 1972 a 1989) que criou durante esses anos um conjunto de exposições como *O Mundo de Balenciaga* (1973) e *Vanity Fair* (1977). Após Richard Martin (1989 a 1999) e Harold Koda (2000 a 2016), Andrew Bolton é o curador responsável do *Costume Institute* até o presente momento.

⁶³ Sarah Burton (1974): estilista inglesa, formou-se na *Central Saint Martins School*. Trabalhou diretamente com McQueen por 14 anos e foi nomeada diretora de criação do atelier após sua morte.

criativa da exposição *Alexander McQueen: Savage Beauty* e Trino Verkade como consultora da exposição no *Metropolitan Museum of Art*. A partir das conversas com Burton, a exposição foi organizada e subdividida em seis temas, baseados nas principais inspirações do estilista, em torno do conceito do sublime e o envolvimento filosófico de McQueen com o Romantismo (WILCOX, 2015, p. 19). Por meio de seus desfiles e dos principais temas de suas coleções, podemos compreender sua relação com o movimento romântico e pós-moderno, conectados pelo conceito do sublime na concepção de McQueen (BOLTON, 2011, p. 12).

Para Andrew Bolton, o título *Savage Beauty* resume os opostos contrastantes presentes no trabalho de McQueen que podem ser verificados já a partir dos dois manequins presentes na entrada da exposição que representam temas e ideias revisitadas pelo estilista como vida ou morte, leveza ou escuridão, homem ou máquina, dentre outros⁶⁶ (Imagem 34). Relacionados com o romântico, cada um dos seis temas da exposição aborda um aspecto do trabalho de McQueen.

Imagem 34 – Entrada da exposição *Alexander McQueen: Savage Beauty*



Fonte: Observer, 2011.

⁶⁴ Sam Gainsbury: produtora de desfiles de moda. Juntamente com Anna Whiting, possui a empresa *Gainsbury & Whiting* e são conhecidas por terem produzido alguns dos mais inovadores desfiles de moda.

⁶⁵ Trino Verkade: consultora criativa, foi a primeira funcionária contratada por Alexander McQueen. Desde 2012, trabalha no desenvolvimento de negócios na Thom Browne (estilista americano).

⁶⁶ Cf. MET MUSEUM, *Alexander McQueen – Savage Beauty*, 2011. Disponível em: <<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/video/>>. Acesso em: 01 abr. 2019.

Segundo Bolton, McQueen se envolveu com as ideias do romantismo e as manifestou por meio de seus desfiles e de suas coleções, algumas delas apresentadas ao público por meio das seis galerias da exposição.

Movimento que se desenvolveu entre o final do século XVIII e início do século XIX, fruto da Revolução Francesa (1789-1799) e da Revolução Industrial (1760-1840), o romantismo teve como característica o sentimento ou desejo que separa e une estados dispares como do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor (GINSBURG, 2013, p. 52). A vivência da Natureza, uma das características do movimento, se enquadra no conflito dramático do indivíduo com o mundo tendo a natureza como lugar de sua experiência espiritual (GINSBURG, 2013, p. 64). Ela não é apenas fonte de sentimentos, mas incentiva o sujeito a pensar em sua pequenez perante à imensidão da natureza (ARGAN, 1992, p. 19).

Um dos conceitos que define a relação do homem com a natureza é o sublime, as quais características foram definidas pelo filósofo irlandês Edmund Burke (1729-1797) em seu livro *Investigação Filosófica Sobre a Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo* (1757). Segundo Burke e Dobránszky (1993, p. 48), o sublime produz a mais forte emoção de que o espírito é apto, tudo que seja qualificado de estimular ideias de dor e de perigo, que atue de um modo semelhante ao terror. De acordo com o filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804) em seu livro *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime; Ensaio sobre as doenças mentais*, o sublime consegue unir a satisfação e o assombro, devido a grande intensidade presente neste sentir. O *belo* seria caracterizado pelo dia; e o *sublime* pela noite – o filósofo ainda trabalha com outras diferenciações, como se o primeiro estimulasse e o segundo comovesse (KANT, 1993, p. 22-24).

Podemos compreender o envolvimento filosófico de McQueen com o Romantismo e consequentemente com o conceito do sublime por meio dos seis temas abaixo apresentados organizados por Bolton.

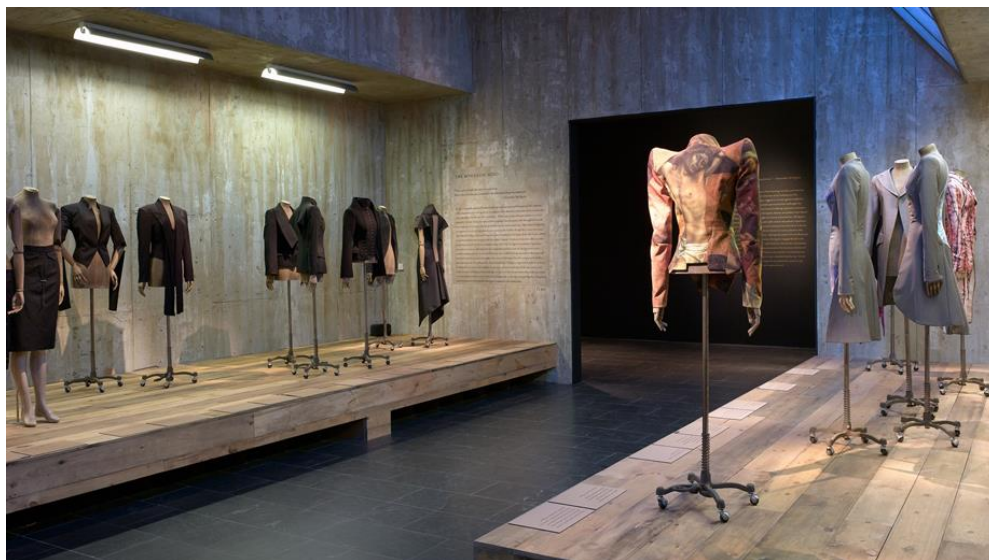
2.2.1. As galerias da exposição

A expografia da galeria *The Romantic Mind* (Imagem 35) foi inspirada no primeiro ateliê de McQueen em *Hoxton Square*⁶⁷ e faz referência à sua formação inicial em *Savile Row*. Suas técnicas de corte e construção são apresentados por meio de roupas que fizeram

⁶⁷ Cf. MET MUSEUM, *Alexander McQueen – Savage Beauty*, 2011. Disponível em: <<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/video/>>. Acesso em: 01 abr. 2019.

parte das coleções *Jack the Ripper Stalks His Victims* (1992), *Taxi Driver* (outono/inverno 1993-94) na qual lançou seus "bumsters", *Highland Rape* (outono/inverno 1995) (Imagem 36), *Plato's Atlantis* (primavera/verão 2010) (Imagem 37), dentre outros.

Imagem 35 – *The Romantic Mind* na exposição *Alexander McQueen: Savage Beauty*, no *Metropolitan Museum of Art*, Nova Iorque.



Fonte: MET Museum, 2011.

Imagem 36 (esquerda) – Terno da coleção *Highland Rape* (outono/inverno 1995–96).



Fonte: MET Museum, 2011.

Imagem 37 (direita) – Vestido da coleção *Plato's Atlantis* (primavera/verão 2010).



Fonte: MET Museum, 2011.

“Passei muito tempo aprendendo a construir roupas, o que é importante fazer antes de você poder desconstruí-las” (MCQUEEN apud BOLTON, 2011, p. 30, tradução nossa). No seu processo de trabalho era importante ter todo o conhecimento da construção das roupas para que então pudesse desconstruí-las. Conhecer as regras para quebrá-las, preservando a tradição ao final do trabalho⁶⁸. McQueen possuía todo conhecimento e domínio no que refere à alfaiataria e sua intenção era ser reconhecido na precisão do corte e definir uma silhueta perfeita como disse: "Eu quero ser o fornecedor de uma certa silhueta ou uma maneira de cortar, de modo que, quando eu morrer e sumir, as pessoas saibam que o século 21 foi iniciado por Alexander McQueen" (MCQUEEN apud BOLTON 2011, p. 30, tradução nossa).⁶⁹

Imagem 38 – Coleção *Anjos e Demônios* (outono/inverno 2010-11)

Em *Romantic Gothic*, são apresentados os elementos paradoxais como horror e romance, vida e morte, leveza e escuridão, melancolia e beleza que estavam frequentemente presentes nas coleções de McQueen, assim como em seus desfiles. O destaque nessa seção é a sua coleção póstuma outono/inverno 2010-11, posteriormente nomeada *Anjos e Demônios* (Imagem 38), inspirada em pinturas de artistas como Hugo van der Goes, Hans Memling, Jean Fouquet e Hieronymus Bosch⁷⁰.



Fonte: Vogue, 2010.

⁶⁸ “Você precisa conhecer as regras para quebrá-las. É para isso que estou aqui, para demolir as regras, mas para manter a tradição” (MCQUEEN apud BOLTON, 2011, p. 30, tradução nossa). Original: “You’ve got to know the rules to break them. That’s what I’m here for, to demolish the rules but to keep the tradition” (MCQUEEN apud BOLTON, 2011, p. 30).

⁶⁹ “I want to be the purveyor of a certain silhouette or a way of cutting, so that when I’m dead and gone people will know that the twenty-first century was started by Alexander McQueen.” (MCQUEEN apud BOLTON 2011, p. 30).

⁷⁰ Cf. MET MUSEUM, *Alexander McQueen – Savage Beauty*, 2011. Disponível em: <<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/about/>>. Acessado em 27 abr. 2019.

Diferente de outros temas, o *Romantic Gothic* apresentou um anexo: o "Gabinete de Curiosidades" (Imagem 39). Aqui, a coleção em destaque foi o *No.13* (primavera/verão 1999), inspirada no Movimento *Arts & Crafts*, no qual contrastes como homem e máquina, artesanato e tecnologia estão presentes.

Imagem 39 – Gabinete de Curiosidades na exposição *Alexander McQueen: Savage Beauty* no *Metropolitan Museum of Art* em 2011.



Fonte: V&A, 2015.

Uma vez McQueen comentou: “Eu gosto especialmente do acessório por seu aspecto sadomasoquista”.⁷¹ Aqui alguns dos acessórios desenvolvidos por McQueen são apresentados em colaboração com designers de acessórios como Philip Treacy⁷², Shaun Leane⁷³, Sarah Harmanee, dentre outros. Além dos acessórios, estão presentes no "Gabinete de Curiosidades" peças de desfiles desenvolvidas apenas para a passarela.

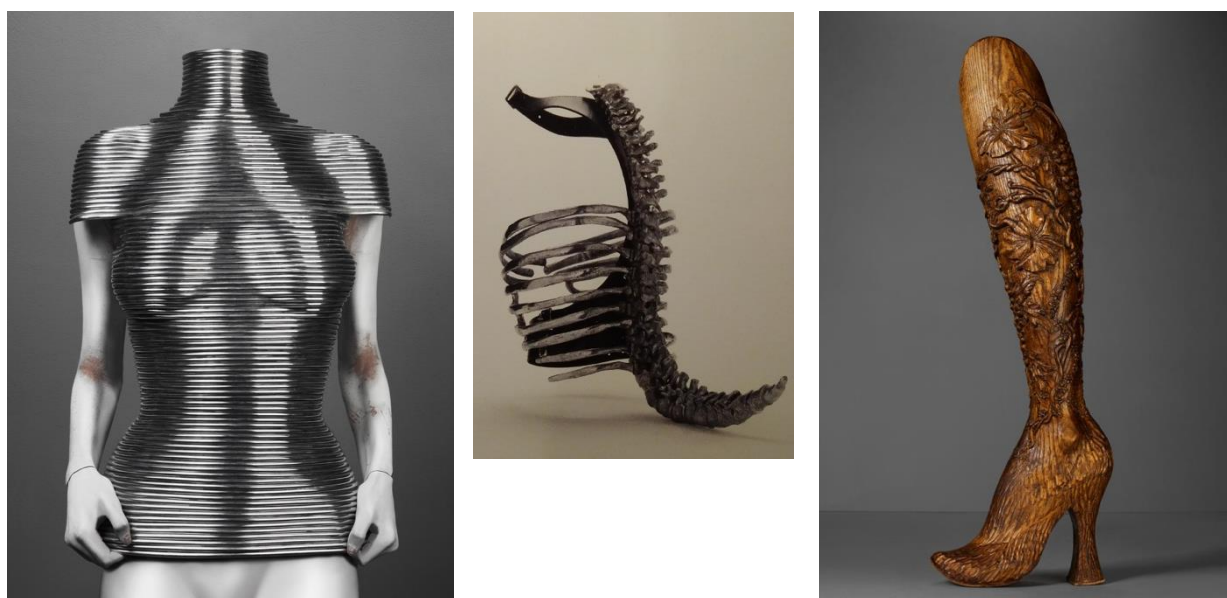
⁷¹ “I...like the accessory for its sadomasochistic aspect” (Cf. MET MUSEUM, *Alexander McQueen – Savage Beauty*, 2011. Disponível em: <<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/about/>> Acesso em: 01 abr. 2019).

⁷² Philip Treacy (1967): designer de chapéus irlandês, baseado em Londres. Foi apresentado a McQueen em 1992 pela editora de moda Isabella Blow.

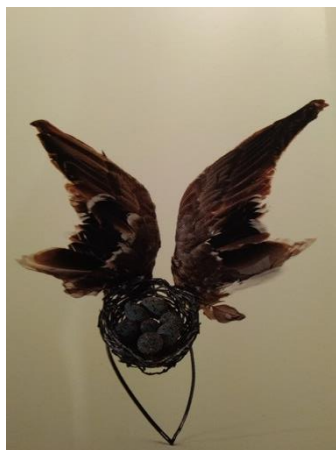
⁷³ Shaun Leane (1969): designer de joias britânico.

Os Gabinetes de Curiosidades remetem aos séculos XVI e XVII quando surgem como lugares de memória devido a preocupação em preservar o conhecimento acerca dos objetos retirados da natureza e dos artefatos produzidos pelo homem (PEREIRA, 2006, p. 408). Inicialmente não havia a preocupação em nomear e classificar, tinham como objetivo juntar e colecionar objetos que dão a ideia da existência de tudo o que há no mundo (POSSAS, 2005, p. 151-162), tentar compreender por meio do colecionismo de objetos provenientes além da Europa contribuindo no desenvolvimento do pensamento intelectual, político e cultural. As câmaras de curiosidades ou as câmaras das maravilhas foram com o tempo organizados meticulosamente em salas especiais, que se tornaram precursoras do moderno museu público (WILCOX, 2015, p. 179). A sala “Gabinete de Curiosidades” da exposição apresenta a dimensão da imaginação de McQueen por meio das peças expostas e nos objetos que foram referências para suas criações⁷⁴ (Imagem 40).

Imagem 40 – Objetos

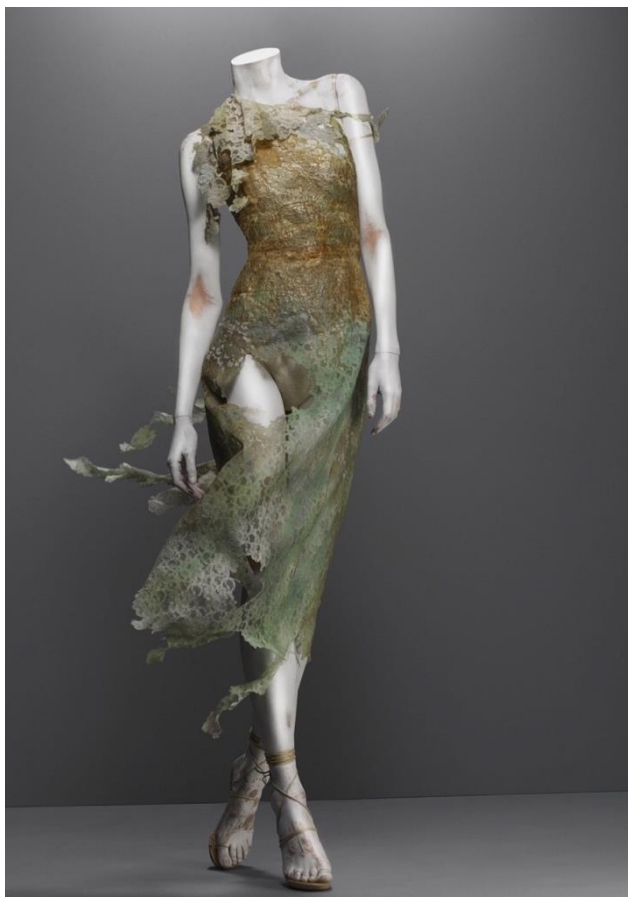


⁷⁴ Cf. MET MUSEUM, *Alexander McQueen – Savage Beauty*, 2011. Disponível em: <<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/video/>>. Acesso em: 04 abr. 2019.



Fonte: Compilação da autora, Wilcox, 2015.

Imagem 41 – *Highland Rape* (outono/inverno 1995)



Fonte: MET Museum: Sølve Sundsbø / Art + Commerce, 2011.

Em *Romantic Nationalism* o curador apresenta coleções que retratam sua história ancestral como *Highland Rape* (outono/inverno 1995-96), *Widows of Culloden* (outono/inverno 2006-07), *The Girl Who Lived in the Tree* (outono/inverno de 2008-09), dentre outros. Usualmente, suas coleções foram concebidas em torno de narrativas autobiográficas, nas quais sua história ancestral e sua herança escocesa eram representadas. Quando indagado sobre o significado de suas raízes escocesas para ele, McQueen respondeu: "Tudo".⁷⁵

Podemos trazer como exemplo a coleção *Highland Rape* (outono/inverno 1995-96) (Imagem 41). Referência direta à sua ascendência escocesa, apresentou roupas que faziam menção ao acontecimento *Highland Clearances* no qual habitantes que praticavam agricultura

⁷⁵ Cf. V&A, *Exhibition Alexander McQueen: Savage Beauty*, [sem data] Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/exhibition-alexander-mcqueen-savage-beauty/about-exhibition/>>. Acesso em: 14 mar. 2019.

das Terras Altas (Highlands) da Escócia foram forçados a saírem de suas terras durante o período entre final do séc. XVIII até meados do séc. XIX para a introdução do pastoralismo de ovelhas. Com isso, sociedades tradicionais foram destruídas acarretando emigrações e despovoamentos. Além do título e das roupas com cortes e rasgadas, o desconforto esteve presente também nos convites para o desfile no qual um "desenho" de uma ferida cirúrgica deixadas pela agulha de sutura foi apresentada.

Em *Romantic Exoticism*, Bolton trabalha com as coleções que tiveram como principal tema a atração de McQueen pelo exótico e por lugares que despertavam a sua imaginação como África, China, Turquia, Índia e particularmente Japão, em especial o quimono que McQueen redesenhou constantemente. Além disso, tinha um grande interesse em descobrir e explorar elementos tradicionais nos artesanatos, materiais e padrões de cada lugar. Podemos encontrar alguns desses elementos nas coleções *It's Only a Game* (primavera/verão 2005) (Imagem 42) e *VOSS* (primavera/verão 2001)⁷⁶.

Imagem 42 – *It's Only a Game* (primavera/verão 2005).



Fonte: Compilação da autora, MET Museum, 2011.

⁷⁶ Cf. MET MUSEUM, *Alexander McQueen – Savage Beauty*, 2011. Disponível em: <<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/about/>>. Acesso em: 14 mar. 2019.

Imagem 43 – Conjunto da coleção VOSS, primavera/verão 2001.



Fonte: MET Museum, 2011.

Na coleção VOSS, por exemplo, McQueen insere os elementos do Oriente nos detalhes de sua coleção como os desenhos de crisântemo, o conjunto de seda bordado (Imagem 43), vestido que incorporou painéis de uma antiga tela de seda japonesa (Imagem 44), dentre outros. O título VOSS, nome de uma cidade norueguesa conhecida como habitat de vida selvagem, sugeriu que a coleção celebraria a natureza. Porém, McQueen teve a intenção em trazer outra reflexão: a questão da beleza. Enquanto os convidados chegavam, o som de um coração palpitante pulsava na escuridão e, à medida

que esperavam o início da apresentação, uma grande caixa espelhada estava posicionada diante do público na qual cada um encontrava o seu reflexo.⁷⁷ Sua plateia era composta em sua maioria por jornalistas de moda que dizem aos outros que aparência as pessoas deveriam ter (SVENDSEN, 2010, p. 123). Quando a caixa se iluminou, um outro espaço foi revelado e o processo do reflexo se inverteu: a plateia passou a ver o interior do cubo, mas as modelos viam somente os seus reflexos (Imagem 45).

⁷⁷ Cf. V&M, *Encyclopedia of Collections: Voss*, 2000. Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/museumofsavagebeauty/rel/encyclopedia-of-collections-voss/>>. Acesso em: 19 mai. 2018.

Imagem 44 – Conjunto da coleção *VOSS*, primavera/verão 2001.



Fonte: Compilação da autora, MET Museum, 2011.

Imagem 45 – Foto do desfile VOSS (primavera/verão 2001) do estilista Alexander McQueen.



Fonte: Wordpress, 2010.

Imagem 46 – *It's a Jungle Out There* (outono/inverno 1997–98)



Fonte: MET Museum, 2011.

Em *Romantic Primitivism*, McQueen investigou princípios de diversidade, diferença e distinção, baseados em viver em harmonia com o mundo natural. Em suas reflexões, representou o primitivismo contrastando opostos: "moderno" e "primitivo", "civilizado" e "não civilizado", dentre outros. Podemos conferir esses elementos em suas coleções *Nilismo* (primavera/verão 1994), *Eshu* (outono/inverno 2000–2001), *It's a Jungle Out There* (outono/inverno 1997–98) e *Irere* (primavera/verão 2003).

A coleção *It's a Jungle Out There* (outono/inverno 1997–98), por exemplo (Imagem 46), a coleção foi uma meditação sobre a dinâmica do poder - em particular, a relação entre predador e presa (BOLTON, 2011, p. 15). McQueen homenageou o reino animal tendo o mamífero africano Thomson's Gazelle como principal

inspiração, comparando-o com a vida humana que, em meio a vida urbana e a indústria da moda, apenas os mais fortes sobrevivem (WILCOX, 2015, p. 308). Sobre essa coleção McQueen disse:

Toda a sensação do show era sobre a gazela da Thomson. É um bicho pobre - as marcas são lindas, tem esses olhos escuros, o branco e o preto com as marcas marrons ao lado, os chifres - mas é a cadeia alimentar da África. Assim que nasceu, quero dizer que você tem sorte se durar alguns meses, e é assim que vejo a vida humana da mesma maneira. Você sabe, todos nós podemos ser descartados facilmente... Você está aí, você se foi, é uma selva lá fora! (MCQUEEN, apud EVANS, 2002, não paginado, tradução nossa).⁷⁸

Imagem 47 – *Plato's Atlantis* (primavera/verão 2010).



Fonte: MET Museum, 2011.

Um outro tema predominante nas coleções do estilista era a natureza. Sobre isso McQueen disse: "Tudo o que faço está ligado à natureza de uma forma ou de outra" (MCQUEEN apud BOLTON, 2015, p. 15, tradução nossa)⁷⁹. Tema central também do movimento romântico, no qual artistas apresentaram a natureza em suas obras como os pintores românticos ingleses William Turner (1775-1851) e o pintor John Constable (1776-1837), inspirou coleções como *Plato's Atlantis* (primavera/verão 2010), *The Widows of Culloden* (outono/inverno 2006), *Sarabande* (primavera/verão 2007) que fizeram parte do *Romantic Naturalism* na exposição *Savage Beauty*.

Aqui, podemos destacar a coleção *Plato's Atlantis* (Imagem 47) na qual McQueen se inspirou em *A Origem das Espécies* (1859) do naturalista britânico

⁷⁸ "The whole show feeling was about the Thomson's gazelle. It's a poor little critter—the markings are lovely, it's got these dark eyes, the white and black with the tan markings on the side, the horns—but it is the food chain of Africa. As soon as it's born it's dead, I mean you're lucky if it lasts a few months, and that's how I see human life, in the same way. You know, we can all be discarded quite easily... You're there, you're gone, it's a jungle out there" (MCQUEEN, apud EVANS, 2002, não paginado).

⁷⁹ "Everything I do is connected to nature in one way or another" (MCQUEEN apud BOLTON, 2015 p. 15).

Charles Darwin (1809-1882) e criou estampas inspiradas em criaturas do mar. Neste livro, Darwin defendia a ideia de que organismos vivos com variações genéticas tendem a se adaptarem melhor ao seu meio ambiente e propagar mais descendentes.

2.2.2. Análise expográfica do núcleo “Gabinete de Curiosidades”

Após passar dois dias na exposição em Nova Iorque, a curadora do V&A Claire Wilcox pensou ser essencial levar e apresentar *Savage Beauty* em Londres⁸⁰. Em 2015 a exposição *Alexander McQueen: Savage Beauty* foi reeditada por Wilcox e apresentada no *Victoria and Albert Museum*. Visitante regular dos arquivos de moda do museu, McQueen uma vez disse: “As coleções no V&A nunca deixam de me intrigar e inspirar. A nação tem o privilégio de ter acesso a esse recurso” (MCQUEEN apud WILCOX, 2015, p. 29, tradução nossa)⁸¹ Uma das salas do V&A que mais o interessava era a William Morris (designer inglês do século XIX, que defendeu o princípio de uma produção artesanal em meio ao progresso industrial) e como já citado anteriormente, McQueen se identificou com o ideal do movimento *Arts and Crafts*, valorizando o fazer e a beleza natural dos materiais (WILCOX, 2015, p. 29).

A presente pesquisa não tem a intenção em analisar e relacionar a expografia das seis galerias de ambas as exposições, mas investigar a sala “Gabinete de Curiosidades” onde o vestido da performance final do desfile *No.13* foi exposto e refletir em como a expografia pode interferir na apresentação do objeto e posteriormente influenciar na experiência estética do visitante perante ao objeto.

O vestido do desfile *No.13* foi finalizado diante da plateia no momento do desfile. Diferentemente de outros desfiles onde o estilista apresenta suas criações já finalizadas em seu ateliê, McQueen encerra a elaboração da roupa em frente ao seu público utilizando dois robôs que pintam o vestido enquanto a modelo se encontra em cima da plataforma giratória. Pensando a roupa como objeto, podemos associá-la a uma escultura, observando-a tridimensionalmente. No momento em que a modelo a veste, a roupa ganha movimento sendo importante observá-la por todos os ângulos (frente, verso, lateral). Ao ser apresentado em uma

⁸⁰ LONDON COLLEGE OF FASHION. *Reflections on Savage Beauty*. Disponível em: <<http://www.fashion-curation.com/tag/claire-wilcox/>>. Acesso em: 23 abr. 2019.

⁸¹ “The collections at the V&A never fail to intrigue and inspire me. The nation is privileged to have access to such a resource” (MCQUEEN apud WILCOX, 2015, p. 29).

exposição, algumas características originais se perdem como a performance da modelo e dos robôs, o movimento do tecido e o instante em que é tingida.

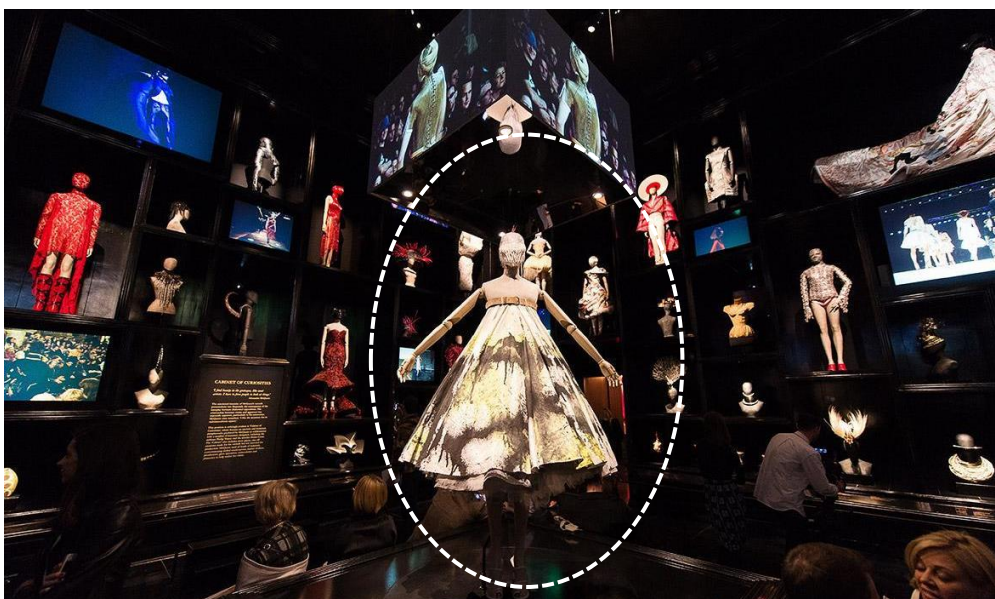
No MET, o vestido foi apresentado no “Gabinete de Curiosidades” inserido em um dos nichos como podemos observar na Imagem 48. Ao ser apresentada dessa forma, o visitante tem uma visão parcial do vestido, sem alcançar todos os ângulos. A presença do vídeo corresponde a curiosidade e é o suficiente para aproximar o visitante do momento do desfile? A experiência do visitante no V&A foi a mesma?

Imagem 48 – “Gabinete de Curiosidades” do Metropolitam Museum of Art em 2011.



Fonte: MET MUSEUM, 2011.

Imagem 49 – “Gabinete de Curiosidades” do Victoria and Albert Museum em 2015.



Fonte: Thoroughly Modern Milly, 2015.

Ao contrário do MET, a expografia da sala “Gabinete de Curiosidades” no V&A foi distinta como percebemos na Imagem 49. Aqui o vestido foi exposto no meio da sala em uma plataforma giratória, fora do nicho no qual outros vestidos e acessórios foram exibidos. Nesta posição, o visitante adquire a visão total do vestido observando o caimento do tecido, assim como a “estampa” aplicada pelos robôs durante o desfile na parte de trás. Compreendemos assim que há uma diferença de percepção ao observarmos o vestido no MET (olhar parcial do objeto) e posteriormente no V&A (olhar total do objeto).

Quando perguntaram a Walter Hopps⁸² (um dos grandes curadores do século XX) o que faz um curador, ele comparou o trabalho ao reger de uma orquestra sinfônica em uma entrevista concedida à revista *The New Yorker* em 1991 (OBRIST, 2010, p. 09). Do latim *curare*, a palavra *curador* toma o significado no nosso vocabulário de “cuidar” ou “conservar”, ou seja, tomar conta das obras de arte. O curador olha a arte e reflete sobre a sua relação com o mundo. É o responsável em reunir as informações e criar conexões, buscar identificar os comportamentos e aspectos do presente com o intuito de enriquecer o entendimento da experiência estética do visitante. Inúmeras decisões são tomadas até a abertura da exposição: escolha e organização das obras (as possíveis conversas e relações entre elas), tipo de iluminação, organização da cenografia, comunicação visual da etiqueta assim como da exposição, dentre outros (OBRIST, 2010, p. 10).

Segundo Marília Xavier Cury (Cf. 2005), a exposição se completa pela interação entre o museu, a exposição em si e a experiência do público. É o local de encontro entre o que o museu quer apresentar e como deve apresentar tendo em vista o comportamento do visitante.

Já para Ulpiano Meneses (1994, p. 10), as ações expográficas têm uma importância vital no museu, pois “a partir da seleção mental, ordenamento, registro, interpretação e síntese cognitiva na apresentação visual, ganha-se notável impacto pedagógico”. Para ele, a fruição e a participação do visitante acontece a partir de uma boa expografia, seria uma consequência e não uma parte de um todo, como colocou Cury.

Janaina Silva Xavier também segue o mesmo pensamento de Meneses em seu texto *A Fruição da Arte nos Museus: uma discussão a partir da expografia*, no qual apresenta a expografia como um dos principais meios de comunicação para exibir o acervo de uma

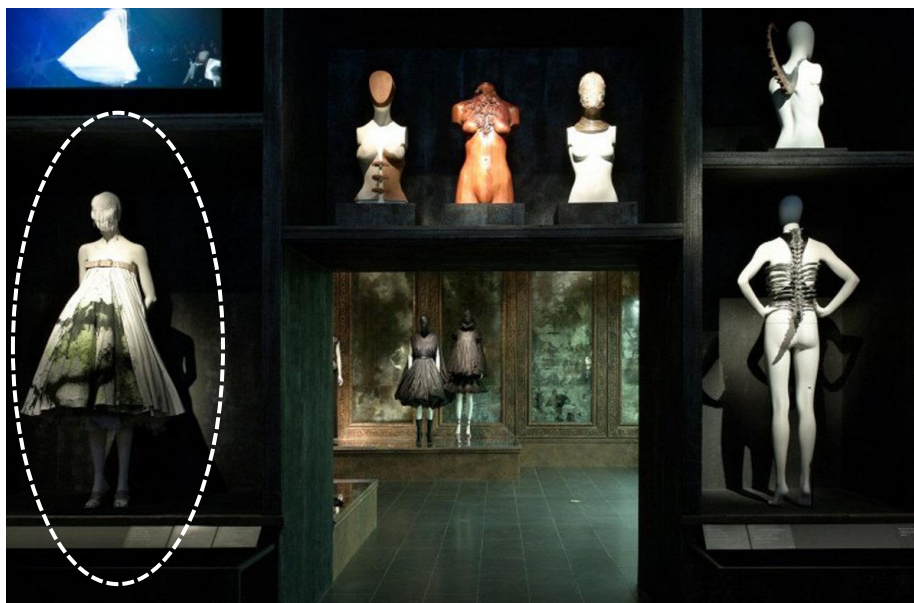
⁸² Walter Hopps (1932-2005): foi um dos principais curadores da arte do século XX. Fundou sua primeira galeria de arte em Los Angeles aos 21 anos. Aos 24 anos, abriu a *Ferus Gallery* com Edward Kienholz (artista desconhecido até então), onde as *Campbell's Soup Cans* de Andy Warhol foram apresentadas pela primeira vez ao público. Montou a primeira retrospectiva de Marcel Duchamp no Museu de Arte de Pasadena nos anos 60 e aos 34 anos foi considerado pelo *The New York Times* como “o homem mais talentoso do museu na costa oeste (e, no campo da arte contemporânea)”.

instituição, por meio do qual podemos constatar o papel da curadoria que consiste em construir um meio de comunicação entre o acervo e o público, proporcionando a interação, o conhecimento e a experiência estética (Cf. XAVIER, 2018).

Em todas as definições acima, podemos destacar como ponto importante da expografia, o impacto pedagógico e a experiência do visitante, e é a partir dessa experiência, das emoções vivenciadas por Andrew Bolton durante os desfiles de McQueen, que a exposição *Savage Beauty* foi construída. A intenção do curador era que o público também vivenciasse uma experiência estética parecida com a sua. Mas no que consiste essa experiência? Segundo John Dewey em seu livro *Arte Como Experiência*, a experiência estética não é a contemplação passiva do público em relação ao objeto que está diante dela, mas sim ativa e dinâmica (DEWEY, 2010, p. 22). É uma relação dinâmica e atenta, uma troca completa “entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos” (DEWEY, 2010, p. 83), ou seja, vários fatores podem influenciar a relação do público com o objeto ali exposto como a luz, a música ambiente, suas experiências e referências anteriores, o próprio ambiente em que ele está inserido no momento, as suas expectativas perante o evento, dentre outros.

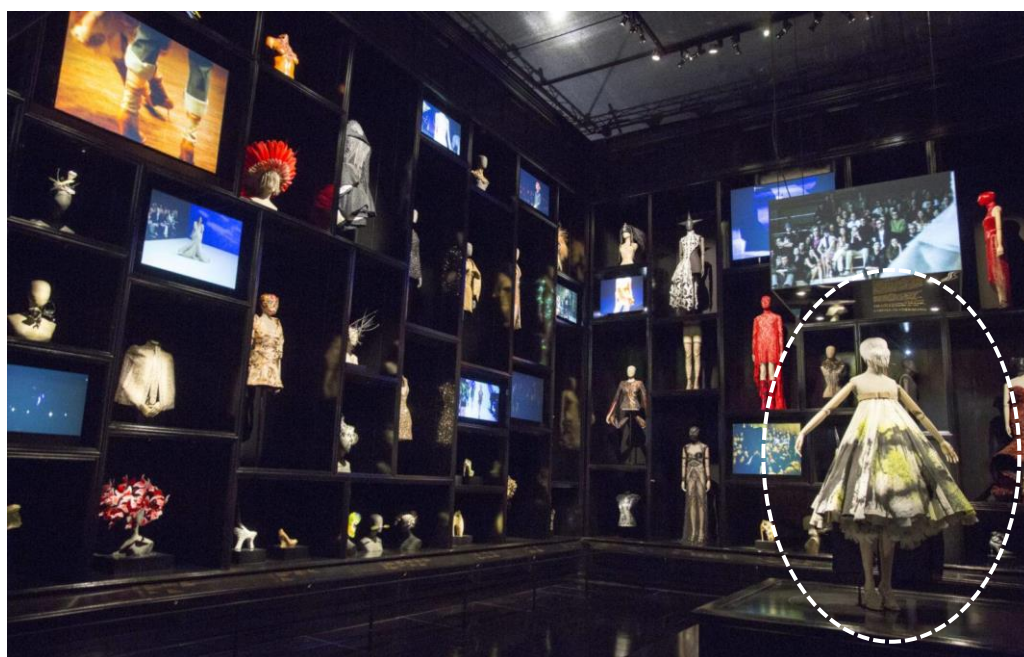
Para Cury (2005, p. 47), a apropriação do espaço físico e o desenho da exposição são essenciais para a construção da experiência do público, juntamente ao uso de outros recursos sensoriais como a luz e a música ambiente. A maneira como os objetos são dispostos no espaço interfere na interação do público com o ambiente, na forma com que ele ocupa o espaço. Ao observarmos a expografia da sala “Gabinete de Curiosidades”, podemos constatar as diferenças curatoriais que influenciam na percepção e na experiência estética do visitante.

Imagem 50 – Imagem do anexo “Gabinete de Curiosidades” do *Metropolitam Museum of Art* em 2011.



Fonte: Desi Santiago, 2011.

Imagem 51 – Imagem do anexo “Gabinete de Curiosidades” do *Victoria and Albert Museum* em 2015.



Fonte: Design Week, 2015.

Analisando as Imagens 50 e 51, o vestido no MET e no V&A respectivamente, posso concluir a partir da minha percepção partindo das imagens e dos vídeos⁸³ disponibilizados nos *sites* dos museus alguns pontos como: no MET não temos uma visão completa do vestido conseguindo observar apenas a sua frente; ela se encontra em um nicho estática, sem nenhum movimento; a sala é menor e com menos objetos em relação ao V&A. No *Victoria and Albert Museum*, a sala é maior, com mais objetos e vídeos e o vestido se encontra ao centro sobre uma plataforma giratória onde podemos observar o vestido em sua totalidade. A experiência no museu não é a mesma em observar o vestido no desfile, apesar do vídeo localizado acima dele. Assim, a experiência e a percepção do vestido no MET se tornam incompletas na minha percepção enquanto observadora do objeto por meio de imagens. Provavelmente a experiência tenha sido outra diante das exposições e diante do desfile. Bolton tentou trazer por meio da exposição as suas experiências durante os desfiles de McQueen, porém mesmo que ele tivesse recriado todo o cenário do desfile *No.13*, a experiência dos visitantes não seria a mesma do curador devido aos diferentes tipos de vivências, olhares, referências pessoais acumulados durante a vida, e principalmente, o aqui e agora da performance da modelo e dos robôs tingindo o vestido em 1999 não está mais presente.

2.3. Arte e Moda: relações possíveis na exposição *Savage Beauty*

A presente pesquisa não tem a intenção em discutir e aprofundar se moda é arte. As discussões e opiniões sobre esta questão são as mais variadas do ponto de vista de vários profissionais de ambas as áreas. Para o estilista alemão Karl Lagerfeld “Arte é arte. Moda é moda”. Já a curadora Pamela Golbin do *Musée de la Mode et du Textile*, em Paris, disse que “A moda, como todas as outras artes, tem seu lugar dentro de uma galeria de museus” (GECZY; KARAMINAS, 2012, p. 15). O costureiro francês Charles Frederick Worth, considerado o pai da alta costura, se apresentava como artista no período em que a alta costura era considerada arte (pois era feita à mão e não produzida em massa) e também uma indústria. Já para a ex-editora da *Vogue* e ex-consultora do *Costume Institute do Metropolitan Museum of Art* Diana Vreeland, “Moda não é arte” e continua “A arte é algo muito espiritual [sic]. É uma coisa extraordinária e extraordinária (...). A moda tem a ver com a vida cotidiana”

⁸³ YOUTUBE, The MET. **Alexander McQueen: Savage Beauty** - Gallery Views, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Pg0HwLAJyV0&t=223s>> e <http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/exhibition-alexander-mcqueen-savage-beauty/periscope-tour-of-alexander-mcqueen-savage-beauty/>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

(GECZY; KARAMINAS, 2012, p. 19, tradução nossa).⁸⁴ Para Vreeland a moda era ornamentação para o corpo e apenas um capricho das pessoas. As exposições de moda nos museus (principalmente nos museus de arte) contribuíram para ofuscar a linha entre arte e moda e aumentar as discussões acerca do tema (Cf. GECZY; KARAMINAS, 2012, p.13-25).

Imagem 52 – Casaco de Paul Poiret, 1911. Desenho têxtil por Raoul Dufy.



Fonte: PINTEREST, sem data.

O intuito nesta investigação era o de refletir a relação arte e moda, que tem crescido desde os anos 80, principalmente com a crescente exposição de moda em museus. Desde Paul Poiret⁸⁵ se verificou colaborações entre estilistas e artistas, que também buscavam referências e inspirações para seus trabalhos na arte e na moda respectivamente. Poiret procurou colaborações com artistas como Raoul Dufy⁸⁶ que criou padrões têxteis em seu ateliê de impressão sobre tecidos (MÜLLER, 2000, p. 05) (Imagem 52). Poiret acreditava que arte e moda eram indivisíveis como escreveu em seu livro de memórias “The King of Fashion” em 1931:

Sou um tolo quando sonho em colocar arte em meus vestidos, um tolo quando digo que a confecção é uma arte? Pois sempre amei pintores, e senti em pé de igualdade com eles. Parece que praticamos o mesmo ofício e que eles são meus companheiros de trabalho (POIRET apud MET MUSEUM, sem data, tradução nossa).⁸⁷

⁸⁴ “Art is something very spirituelle [sic]. It is a very remarkable, extraordinary thing (...). Fashion has to do with daily life” (GECZY; KARAMINAS, 2012, p. 19).

⁸⁵ Paul Poiret (1879-1944): costureiro francês, trabalhou com Jacques Doucet (1853-1929) como desenhista e Charles Frederick Worth (1825-1895) também estilistas franceses, antes de abrir sua própria casa de costura em 1904. Diversificou as profissões da moda enobrecendo as artes aplicadas criando perfumes, frascos, bordados, tapeçarias, dentre outros.

⁸⁶ Raoul Dufy (1877-1953): um dos pintores mais representativos do Fauvismo, participando do terceiro grupo fauvista juntamente com Georges Braque (1882-1963: artista francês, criador do cubismo juntamente com Pablo Picasso).

⁸⁷ “Am I a fool when I dream of putting art into my dresses, a fool when I say dressmaking is an art? For I have always loved painters, and felt on an equal footing with them. It seems to be that we practice the same craft, and that they are my fellow workers” (POIRET apud MET MUSEUM, sem título, sem data. Disponível em <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/121191>>. Acesso em: 28 abr. 2019).

Além de Poiret, outros estilistas trabalharam em parceria com artistas plásticos como Elsa Schiaparelli⁸⁸ e Salvador Dalí que desenhou o “chapéu de sapato” juntamente com Schiaparelli, assim como o vestido de organza com Lagosta Pintada, ambos de 1937 (Imagens 53 e 54); Marc Jacobs⁸⁹ colaborou com Takashi Murakami⁹⁰ nas bolsas para a marca de luxo francesa *Louis Vuitton*⁹¹ durante 12 anos, desde 2003, dentre outros. Além das parcerias, estilistas se inspiraram e buscaram referências nas artes plásticas como o vestido Mondrian que Yves Saint Laurent se inspirou nas pinturas abstratas de Piet Mondrian⁹² (Imagem 55); a grife *Rodarte*⁹³ nas obras de Vincent Van Gogh⁹⁴ para a sua coleção primavera-verão 2012 (Imagem 56); assim como Alexander McQueen nas pinturas de M. C. Escher⁹⁵ para sua coleção de 2009 (Imagem 57). Além de suas coleções, McQueen também buscou referências para os seus desfiles como do fotógrafo Joel-Peter Witkin's *Sanitarium* de 1983 (Imagem 58) no momento final de *VOSS* (primavera-verão 2001. Imagem 59), assim como da artista plástica Rebecca Horn para o desfile *No.13* (primavera-verão 1999) que citamos na presente pesquisa.

⁸⁸ Elsa Schiaparelli (1890-1973): estilista italiana, inaugurou sua casa *Schiaparelli* em 1935. Absorveu elementos artísticos na moda e sempre esteve em contato com artistas como por exemplo Salvador Dalí (1904-1989: pintor catalão surrealista), Jean Cocteau (1889-1963: poeta, cineasta e ator surrealista francês), Francis Picabia (1879-1953: pintor e poeta francês), dentre outros, com os quais produziu muitos trabalhos colaborativos.

⁸⁹ Marc Jacobs (1963 -): estilista norte-americano. Foi diretor criativo da marca de luxo francesa *Louis Vuitton* durante 16 anos, desde 1997.

⁹⁰ Takashi Murakami (1962 -): artista plástico contemporâneo japonês, cria pinturas e esculturas tendo como referências a pintura tradicional japonesa, a ficção científica, o anime, dentre outros.

⁹¹ *Louis Vuitton* (fundação em 1854): uma das principais empresas da holding LVMH (Moët Hennessy Louis Vuitton SE administra um grupo de empresas e detém a maioria das ações) desde 1987, foi fundada por Louis Vuitton (1821-1892) um fabricante de malas e bolsas.

⁹² Piet Mondrian (1872-1944): pintor neerlandês, participou da aliança de artistas, arquitetos e designers denominado *De Stijl* que tinha como característica nas produções do período o uso de linhas horizontais e verticais, de ângulos retos e de áreas retangulares com cores rebaixadas, aplicando apenas as cores primárias vermelho, amarelo e azul, e as cores neutras branco, preto e cinza. Criou o termo neoplasticismo para explicar o estilo redutor do grupo.

⁹³ *Rodarte*: fundada em Los Angeles em 2005 pelas irmãs Kate e Laura Mulleavy.

⁹⁴ Vincent Van Gogh (1853-1890): pintor pós-impressionista holandês. Influenciado pelo impressionismo, empregou a cor mais arbitrariamente em vez de tentar reproduzir exatamente a realidade e estudou a natureza intensamente.

⁹⁵ Maurits Cornelis Escher (1898-1972): ou M. C. Escher, artista gráfico holandês conhecido por seus trabalhos de ilusão de ótica. Deixou uma grande produção de litografias e xilogravuras, além de ter ilustrado livros, tapeçarias, selos e murais.

Imagem 53 – Chapéu-sapato criado por Elsa Schiaparelli e Salvador Dalí em 1937.



Fonte: Lilian Pacce, 2016.

Imagem 54 – Vestido lagosta criado por Elsa Schiaparelli (1937) e o telefone lagosta de Salvador Dalí (1936)



Fonte: Revista Clichê, 2012.

Imagem 55 – Piet Mondrian e sua obra. Ao lado vestido Mondrian de Yves Saint Laurent,



Fonte: Studio W, 2012.

Imagem 56 – Vestido coleção primavera-verão 2012 da Rodarte inspirada nas obras de Vincent Van Gogh.



Fonte: Pinterest, sem data.

Imagem 57 – Coleção do estilista Alexander McQueen inspirada nas obras de M. C. Escher.

1955



2009



Fonte: Pinterest, sem data.

Imagem 58 – Joel-Peter Witkin. *Sanitarium*, 1983.



Fonte: International Center of Photography / Joel Peter Witkin, 1983.

Imagem 59 – Foto do final do desfile VOSS (primavera/verão 2001) do estilista Alexander McQueen.



Fonte: Wordpress, 2010.

A relação arte e moda cresceu durante o século XX, no qual a moda desempenhou papel central na divulgação da arte e transformou-se na principal preocupação de artistas que compreendiam o poder do vestuário ao criar uma identidade. Isso não fez com que a moda diminuísse a arte, mas a aproximou de grupos sociais que tinham pouca ou nenhuma relação com a arte ou instituições onde se encontravam (GECZY; KARAMINAS, 2012, p. 01). Em seu livro *Seeing through Clothes*, Anne Hollander coloca que “o vestuário é uma forma de arte visual, uma criação de imagens com o eu visível como meio” (HOLLANDER, 1993, p. 311, tradução nossa). A roupa sempre fez parte do nosso cotidiano e nos é próximo, pois toca a nossa pele, adere aos nossos movimentos, é uma extensão do nosso corpo que pode ser moldada pelo nosso toque, recebe nosso cheiro, nosso suor e nossa forma (STALLYBRASS, 2012, p. 10). Essa presença da roupa no dia a dia, um objeto que sempre está em contato direto conosco, aproximou toda variedade de público para as exposições de moda, não apenas o público das artes, fazendo com que o museu alcançasse novos visitantes.

Nem toda produção de moda é um objeto de arte, mas críticos e visitantes compartilhavam da mesma opinião sobre o trabalho de McQueen, de que suas criações eram arte, algo que o próprio estilista contestou (WILCOX, 2015, p. 19). Ter suas roupas expostas em um museu, principalmente de arte, legitima esse ponto de vista como apontou Andrew Bolton “Do ponto de vista da prática artística, há algo de transformador em se estar em um

museu de arte, porque o trabalho de sua vida é tratado e valorizado em um nível que lhe permitirá durar por gerações” (BOLTON, 2011, p. 19, tradução nossa).⁹⁶

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O maior desafio da pesquisa foi buscar as fontes das exposições *Savage Beauty* no MET e no V&A e os assuntos que atravessaram o estudo. Investigar e escrever o percurso de Alexander McQueen, um estilista que ganhou notoriedade e reconhecimento durante sua vida, buscar as referências confiáveis e ser imparcial no olhar sobre o seu trabalho foi laborioso. Encontramos algumas pesquisas sobre McQueen, seus desfiles, suas criações e assuntos que se relacionam, porém são ainda peças de um quebra-cabeça. Críticos, curadores e estudantes de arte e de moda tem escrito e estudado cada vez mais sobre os mais variados assuntos como moda, moda e arte, museus de arte, museus de moda, moda no museu, expografia nas exposições de moda, experiência estética do visitante em relação ao objeto apresentado, dentre outros. Neste estudo costuro os assuntos de meu interesse para a pesquisa.

No primeiro capítulo apresentei o estilista Alexander McQueen, seu percurso e suas influências, a coleção *No.13* que foi apresentada no desfile primavera/verão de 1999 e as características dos desfiles de McQueen para fundamentar o estudo e nos aproximarmos da principal questão: como o vestido da performance final da coleção *No.13* foi exposto no núcleo “Gabinete de Curiosidades” a partir da análise expográfica nas exposições *Savage Beauty* no MET e no V&A.

Após dissertar sobre McQueen, adentramos na sua exposição *Alexander McQueen: Savage Beauty* idealizada pelo curador Andrew Bolton. Antes de abordar a análise expográfica, apresentamos o MET e o V&A, assim como as tipologias de museus e a apropriação da moda por museus de arte que tem crescido bastante durante o século XX e que continua crescendo. Refletimos as possíveis causas e motivos dos interesses tanto do público como das instituições em investirem nas exposições de moda.

Finalmente chegamos à exposição e particularmente no núcleo Gabinete de Curiosidades onde encontramos exposto o vestido da performance final do desfile *No.13*.

⁹⁶ “From the point of view of artistic practice, there is something transformative about being in an art museum because your life's work is both treated and valued on a level that will allow it to endure through generations”. (BOLTON, 2011 p. 19).

Aqui fizemos uma análise expográfica a partir da expografia no MET e no V&A e concluímos que a experiência estética do visitante muda a partir de como ele se relaciona com o objeto exposto. O visitante do MET teve uma experiência diferente do visitante do V&A onde o primeiro observou o vestido não na sua totalidade, em um ambiente com menos objetos em relação ao V&A. Devido a um espaço maior, a curadora Claire Wilcox reestruturou o núcleo do Gabinete de Curiosidades com mais objetos e destacou o vestido inserindo-o no meio da sala fazendo com que o visitante observasse o objeto 360 graus, em sua totalidade.

Finalizamos o capítulo dois no qual investigamos as possíveis relações entre arte e moda na exposição, de como a arte e a moda sempre conversaram desde sempre onde artistas se apropriaram da moda na criação de seus trabalhos e estilistas se apropriaram da arte para desenvolverem e inspirarem suas criações. Aqui destacamos a forte relação de McQueen com a arte e como utilizou as referências artísticas em seu trabalho como por exemplo o trabalho *High Moon* de Rebecca Horn no final do desfile *No.13*, assim como as referências do Movimento *Arts & Crafts* no desenvolvimento de sua coleção.

Penso que esta pesquisa seja o início de muitas outras, uma vez que são assuntos de muito interesse e relevantes para mim. Espero que pesquisas sobre moda e arte e os possíveis diálogos cresçam cada vez mais, na mesma proporção em que os interesses nas exposições de moda têm crescido a cada ano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia Geral

ADAMS, Brooks et al. **Sensation**: young british artists from the Saatchi Collection. London: Thames and Hudson, 1997.

ANDERSON, Fiona. Museums as Fashion Media. In: BRUZZI, Stella; GIBSON, Pamela Church. **Fashion Cultures**: theories, explorations and analysis. London: Routledge, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AZZI, Christine Ferreira. **Vitrine e Coleções**: quando a moda encontra o museu. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2010.

BOLTON, Andrew; BLANKS, Tim; FRANKEL, Susannah. **Alexander McQueen**: Savage Beauty. New York: The Metropolitan Museum of Art and New Haven & London: Yale University Press, 2011.

BRUNO, Cristina. Museus Hoje Para o Amanhã. In: **Cadernos de Sóciomuseologia**, v. 10, n. 10, Lisboa, 1997. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/299>>. Acesso em: 13 abr. 2019.

BURKE, Edmund; DOBRÁNSZKY, Enid Abreu. **Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo**. Campinas: Papirus, 1993.

CEVALES, Renan Marcondes. As Paredes de Rebecca Horn: o limite e a extensão nas relações corpo-espaciais. In: **Anagrama**, vol. 4, n. 03, São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/35524>>. Acesso em: 13 abr. 2019.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CURY, Marília Xavier. **Exposição**: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-Chave de Museologia**. São Paulo: Armand Colin, 2013.

DEWEY, John. **Arte Como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUGGAN, Ginger Gregg. O Maior Espetáculo da Terra: os desfiles de moda contemporâneos e sua relação com a arte performática. In: **Fashion Theory**, n. 2, São Paulo: ABIT, Berg APEX e Editora Anhembi Morumbi, 2002.

EVANS, Caroline Evans. **Fashion at the Edge**: spectacle, modernity and deathliness. New Haven: Yale University Press, 2002.

GECZY, Adam; KARAMINAS, Vicki. **Fashion and Art**. Oxford: Berg Publishers, 2012.

GUINSBURG, Jacó. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HOLLANDER, Anne. **Seeing Through Clothes**. London: University of California Press, 1993.

HORN, Rebecca. **Rebelião em Silêncio**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

KANT, Emmanuel. **Observações Sobre o Sentimento do Belo e do Sublime**: ensaio sobre as doenças mentais. Campinas: Papirus, 1993.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MELCHIOR, Marie Riegels. Fashion Museology: identifying and contesting fashion in museums. In: **Full Paper Draft**, presented at Fashion Exploring Critical Issues Conference. Oxford: Mansfield College, 2011.

MENDES, Valerie; DE LA HAYE, Amy. **A Moda do Século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Do Teatro da Memória ao Laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. In: **Anais do Museu Paulista**: história e cultura material, v. 2, n. 1, São Paulo, 1994.

MÜLLER, Florence. **Arte e Moda**. Cosac & Naify, 2000.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma Breve História da Curadoria**. São Paulo: Bei, 2010.

PEREIRA, Rosa Maria A. Gabinetes de Curiosidades e os Primórdios da Ilustração Científica. In: **Anais do II Encontro de História da Arte IFCH UNICAMP**, Campinas, 2006. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2006/PEREIRA,%20Rosa%20Maria%20Alves%20-%20IIIEHA.pdf>>. Acesso em 13 abr. 2019.

POSSAS, Helga Cristina Gonçalves. Classificar e Ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (Org.). **Museus**: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna. Belo Horizonte: Argumentum, 2005.

POULOT, Dominique. **Museu e Museologia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SANT'ANNA, Patrícia. A Moda no Museu. In: **Anais do I Congresso Internacional de Moda CIM**, Madrid, 2008, Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/4-Coloquio-de-Moda_2008/43001.pdf>. Acesso em: 18 out. 2018.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O Espírito das Roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memórias, dor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

STEELE, Valerie. Alexander McQueen: Savage Beauty. In: **Fashion Theory**, v.17, n.4, London, 2013. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/175174113X13673474643129?journalCode=fft20>>. Acesso em: 13 abr. 2019.

_____. A Museum of Fashion Is More Than a Clothes-Bag. In: **Fashion Theory**, v.2, n.4, London, 1998. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/136270498779476109>>. Acesso em: 26 abr. 2019.

SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. Zahar, 2010.

VERGO, Peter. The New Museology. In: **The Burlington Magazine**, vol. 131, n. 1039, London: Burlington Magazine Publications, 1989. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/883986>>. Acesso em: 26 abr. 2019.

WATT, Judith. **Alexander McQueen: the life and the legacy**. New York: Harper Design, 2012.

WILCOX, Claire. **Alexander McQueen**. London: V&A Publishing, 2015.

WILSON, Elizabeth; FREIRE, Maria João. **Enfeitada de Sonhos: moda e modernidade**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

XAVIER, Janaina Silva. A Fruição da Arte nos Museus: uma discussão a partir da expografia. In: **Museologia e Patrimônio**, vol. 11, n. 1, Rio de Janeiro, 2018.

Sites Consultados

ANOTHER. Alexander McQueen: Sauvage Beauty at the MET, by Andrew Bolton, 2019. Disponível em: <<http://www.anothermag.com/art-photography/1062/alexander-mcqueen-savage-beauty-at-the-met>>. Acesso em: 28 abr. 2019.

LONDON COLLEGE OF FASHION. Reflections on Savage Beauty, [sem data] Disponível em: <<http://www.fashion-curation.com/tag/claire-wilcox/>>. Acesso em: 23 abr. 2019.

MET MUSEUM. Alexander McQueen, Savage Beauty: “Bumster” Skirt, Highland Rape, autumn/winter 1995-96. Disponível em:

<<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/tag/highland-rape/>>. Acessado em: 12 mar. 2019.

_____. Alexander McQueen, Savage Beauty, 2011. Disponível em: <<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/dress-no-13/>>, acessado em: 03 mar. 2018.

_____. Remote Control, [sem data]. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2006.251a-c/>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

_____. The History of the Museum, [sem data]. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/about-the-met/history>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

_____. About the MET, [sem data]. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/about-the-met/history>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

_____. Alexander McQueen – Savage Beauty, 2011. Disponível em: <<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/video/>>. Acesso em: 01 abr. 2019.

_____. Alexander McQueen – Savage Beauty, 2011. Disponível em: <<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/about/>>. Acessado em 27 abr. 2019.

_____. sem título, [sem data]. Disponível em <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/121191>>. Acesso em: 28 abr. 2019.

THE BUSINESS OF FASHION. Andrew Bolton, 2019. Disponível em: <<https://www.businessoffashion.com/community/people/andrew-bolton>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

VOGUE. Fashion Shows, Spring 1999 Ready-To-Wear, Alexander McQueen, [sem data]. Disponível em: <<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1999-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

_____. Fashion Shows, Spring 2013 Ready-To-Wear, Imitation of Christ, 2013. Disponível em: <<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2013-ready-to-wear/imitation-of-christ>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

V&A. The Museum of Savage Beauty, [sem data]. Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/museumofsavagebeauty/mcq/mask/>>. Acesso em 14 mai. 2019.

_____. The V&A History, [sem data]. Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/collections/the-va-story/>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

_____. Exhibition Alexander McQueen: Savage Beauty, [sem data]. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/exhibition-alexander-mcqueen-savage-beauty/about-the-exhibition/>>. Acesso em: 14 mar. 2019.

_____. Encyclopedia of Collections: Voss, 2000. Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/museumofsavagebeauty/rel/encyclopedia-of-collections-voss/>>. Acesso em: 19 mai. 2018.

_____. Periscope Tour of Alexander McQueen: Savage Beauty, 2015. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/exhibition-alexander-mcqueen-savage-beauty/periscope-tour-of-alexander-mcqueen-savage-beauty/>>. 13 abr. 2019.

YOUTUBE, The Met. Alexander McQueen: Savage Beauty - Gallery Views, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Pg0HwLAJyV0&t=223s>>. Acesso em 13 abr. 2019.

Imagens

Imagem 1

ALLURE. [Detalhe do último vestido apresentado na performance final do desfile *No.13* do estilista Alexander McQueen da coleção primavera/verão 1999], Guy Marineau/Condé Nast Inc. via Getty Images. 1999. 1 fotografia, color. Disponível em <<https://www.allure.com/story/alexander-mcqueen-shalom-harlow-runway-show>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 2

THE PHOTOGRAPH STUDIO. The Metropolitan Museum of Art. [Vestido da performance final do desfile *No.13* coleção primavera/verão 1999 apresentado na exposição *Savage Beauty* no núcleo Gabinete de Curiosidades no *Metropolitan Museum* em 2011]. 2011. 1 fotografia, color. Disponível em: <<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/about/>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 3

SPINDLE MAGAZINE. [Vestido da performance final do desfile *No.13* coleção primavera/verão 1999 apresentado na exposição *Savage Beauty* no núcleo Gabinete de Curiosidades no *Victoria and Albert Museum* em 2015], sem autor, 2015. 1 fotografia, color. Disponível em: <<http://spindlemagazine.com/2015/08/scenes-alexander-mcqueen-savage-beauty-va/>>. Acesso em: 13 mai. 2015.

Imagem 4

MET Museum. Dress. *No. 13*, spring/summer. 1999. Sølve Sundsbø / Art + Commerce, 1 fotografia, color. Disponível em: <<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/dress-no-13/>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 5

HIROKAWA, Taishi, The Kyoto Costume Institute. [Vestido do estilista Koji Tatsuno da coleção primavera/verão 1993], 1 fotografia, color. Disponível em: WATT, Judith. *Alexander McQueen: the life and the legacy*. New York: Haper Collins Publishers, 2012, p. 25.

Imagem 6

MET MUSEUM. Coat. Jack the Ripper Stalks His Victims (MA Graduation Collection), Sølve Sundsbø / Art + Commerce, 1992, 1 fotografia, color. Disponível em:

<<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/coat-jack-the-ripper/>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 7

[Modelo usando calça *bumster* no primeiro desfile de McQueen em Nova Iorque *Dante* em março de 1996], sem autor. 1 fotografia, p&b. Disponível em: WATT, Judith. Alexander McQueen: the life and the legacy. New York: Haper Collins Publishers, 2012, p. 64.

Imagem 8

REBLOGGY. [Desfile *Nihilism* primavera/verão 1994], sem autor, 1994, sem autor, 1 fotografia, color. Disponível em: <<http://rebloggy.com/post/masterpost-of-lee-alexander-mcqueen-runway-shows/113897101386>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 9

VOGUE. Fashion Shows, Spring 1999 Ready-to-Wear, Alexander McQueen, 1999, sem autor, 1 fotografia, color. Disponível em: <<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1999-ready-to-wear/alexander-mcqueen/slideshow/details#9>>. Acesso em 13 mai. 2019.

Imagem 10

[Pernas protéticas esculpidas, Alexander McQueen, *Nº13*, primavera/verão 1999] sem autor, 1 fotografia, color. Disponível em: WILCOX, Claire. Alexander McQueen. London: V&A Publishing, 2015, não paginado.

Imagem 11

VOGUE. Fashion Shows, Spring 1999 Ready-to-Wear, Alexander McQueen, Details, sem autor, 3 fotografias, color. 1999. Disponível em: <<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1999-ready-to-wear/alexander-mcqueen#details>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 12

[Aimee Mullins durante o desfile *Nº13* primavera/verão 1999], sem autor, 1 fotografia, color. Disponível em: WILCOX, Claire. Alexander McQueen. London: V&A Publishing, 2015, p. 193.

Imagem 13

VOGUE. Fashion Shows, Spring 1999 Ready-to-Wear, Alexander McQueen, Details, sem autor, 1 fotografia, color, 1999. Disponível em: < <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1999-ready-to-wear/alexander-mcqueen/slideshow/details#30>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 14

MUNDO DAS TRIBOS. [Detalhes do desfile *Nº13* primavera/verão 1999 de Alexander McQueen], sem autor, 1 fotografia, color, 2011. Disponível em: <<https://cdn.mundodastribos.com/2011/09/270683-mcqueen-199-collection.jpg>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 15

CONTEMPORARY ART. Dreaming Stones, sem autor, 1 fotografia, color, 2006. Disponível em: <http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2012/07/rebecca-horn-body-art-performance-installations/>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 16

FASHIONOLOGY. [Detalhe da performance final do desfile *No.13*, 1999] sem autor, 1 fotografia, color, 2018. Disponível em: <<http://fashionology.com.ua/category/business/mneniya/page/2/>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 17

ANOTHER. Compilação da Autora. [Sobreposição de imagens para evidenciar a relação visual do trabalho de Rebecca Horn e o desfile de Alexander McQueen. Análise de imagem], sem autor, 2 fotografias, color, 2019. Disponível em: <<https://www.anothermag.com/fashion-beauty/9225/the-magnificent-impact-of-alexander-mcqueen-ss99>> e <http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2012/07/rebecca-horn-body-art-performance-installations/>. Acesso em 13 mai. 2019.

Imagem 18

VOGUE. Spring 1998 Couture Christian Dior, Look 23-35, sem autor, 1 fotografia, color, 1998. Disponível em: <<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1998-couture/christian-dior/slideshow/collection#23>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 19

WORDPRESS. [Final do desfile *VOSS* primavera/verão 2001], sem autor, 1 fotografia, color, 2014. Disponível em: <<https://vibenye.wordpress.com/2014/10/20/alexander-mcqueen-voss/>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 20

PINTEREST. [Hussein Chalayan “Remote Control”, primavera/verão 2000], sem autor, 3 fotografias, color, sem data. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/235102043023360414/?autologin=true>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 21

WWD. Viktor & Rolf Fall 2015 Couture, sem autor, 1 fotografia, color, 2015. Disponível em: <<https://wwd.com/fashion-news/fashion-scoops/viktor-rolf-fashion-artists-exhibit-to-open-in-melbourne-10409814/>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 22

VOGUE. Fashion Shows, Spring 1997 Ready-to-Wear, Martin Margiela, sem autor, 1 fotografia, color, 1997. Disponível em: <<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1997-ready-to-wear/maison-martin-margiela>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 23

VOGUE. Fashion Shows, Spring 1997 Ready-to-Wear Comme des Garçons, Look 30-57, sem autor, 1 fotografia, color, 1997. Disponível em: <<https://www.vogue.com/fashion>>

shows/spring-1997-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#30>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 24

VOGUE. Fashion Shows, Spring 2013 Ready-to-Wear, Imitation of Christ, Look 02/29, sem autor, 1 fotografia, color, 1997. Disponível em: <<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2013-ready-to-wear/imitation-of-christ/slideshow/collection#2>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 25

VOGUE, Compilação da autora. Alexander McQueen, Savage Beauty, Dress, Widows of Culloden, autumn/winter, sem autor, 1 fotografia, color, 2006. Disponível em: <<https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/dress-widows-of-culloden/>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 26

MET MUSEUM, [Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque], sem autor, 1 fotografia, color, sem data. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/visit/plan-your-visit/met-fifth-avenue>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 27

MET MUSEUM. The MET Breuer, sem autor, 1 fotografia, color, sem data. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/visit/plan-your-visit/met-breuer>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 28

MET MUSEUM. The Cloisters, sem autor, 1 fotografia, color, sem data. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/visit/plan-your-visit/met-cloisters>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 29

AGAINSTFASHION, [Diana Vreeland na exposição The World of Balenciaga, em 1973] Harry Benson, 1937, 1 fotografia, color, 2016. Disponível em: <<https://againstfashion.com/category/visionari/>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 30

THIS TAILORED LIFE, [Exposição Manus x Machina: Fashion in an Age of Technology no MET, 2016], sem autor, 1 fotografia, color. Disponível em: <<http://www.thistailoredlife.com/blog/2016/5/9/manus-x-machina-between-the-hand-and-the-machine-must-be-the-heart>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 31

MEDIUM. [Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination], sem autor, 1 fotografia, color, 2018. Disponível em: <<https://medium.com/@cvonhassett/heavenly-bodies-fashion-and-the-catholic-imagination-1125a8b544a5>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 32

ADVANTAGE IN VINTAGE. [*Fashion: an Anthology*, organizada por Sir Cecil Beaton, 1971], sem autor, 1 fotografia, color, 2012. Disponível em: <<https://advantageinvintage.co.uk/2012/04/17/cecil-beatons-fashion-an-anthology-1971/>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 33

V&A. [Fashion in Motion: Alexander McQueen, 1999]. sem autor, 1 fotografia, color, 1999, Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/articles/fashion-in-motion-alexander-mcqueen>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 34

OBSERVER, Alexander McQueen: Savage Beauty Now The Met's Best-Attended Fashion Exhibit in History, sem autor, 1 fotografia, color, 2011. Disponível em: <<https://observer.com/2011/08/alexander-mcqueen-savage-beauty-now-the-mets-best-attended-fashion-exhibit-in-history/>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Imagem 35

MET MUSEUM, [*The Romantic Mind* na exposição *Alexander McQueen: Savage Beauty*, no *Metropolitan Museum of Art*, Nova Iorque], The Romantic Mind, sem autor, 1 fotografia, color, 2011. Disponível em: <<https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/about/>>. Acesso em: 01 abr. 2019.

Imagem 36

MET MUSEUM, Suit, Highland Rape, autumn/winter 1995-96, sem autor, 1 fotografia, color, 2011. Disponível em: <<https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/suit-highland-rape/>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

Imagem 37

MET MUSEUM, Dress, Plato's Atlantis, spring/summer 2010, sem autor, 1 fotografia, color, 2011. Disponível em: <<https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/dress-platos-atlantis-2/>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

Imagem 38

VOGUE, Fashion Shows, Fall 2010 Ready-to-Wear, Look 02/19, Christopher Moore / Courtesy of Alexander McQueen, sem autor, 1 fotografia, color, 2010. Disponível em: <<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen/slideshow/collection#2>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

Imagem 39

V&A, Alexander McQueen: Savage beauty – About the Exhibition. London, sem autor, 1 fotografia, color, 2015. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/exhibition-alexander-mcqueen-savage-beauty/about-the-exhibition/>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

Imagem 40

[Objetos] sem autor, 3 fotografias, color. Disponível em: WILCOX, Claire. Alexander McQueen. London: V&A Publishing, 2015, não paginado.

Imagem 41

MET MUSEUM. Dress, Highland Rape, autumn/winter 1995-96, Sølve Sundsbø / Art + Commerce. 1 fotografia, color, 2011. Disponível em: <<https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/dress-highland-rape/>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

Imagem 42

MET MUSEUM. Compilação da autora. Ensemble, It's Only a Game, spring/summer, Sølve Sundsbø / Art + Commerce, 2005, 2 fotografias, color, 2011. Disponível em: <<https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/ensemble-its-only-a-game-2/>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

Imagem 43

MET MUSEUM, Ensemble, VOSS, spring/summer, Sølve Sundsbø / Art + Commerce, 2001, fotografia, color, 2011. Disponível em: <<https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/ensemble-voss-3/>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

Imagem 44

MET Museum, Compilação da autora. Ensemble, VOSS, spring/summer, Sølve Sundsbø / Art + Commerce, 2001, fotografia, color, 2011. Disponível em: <<https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/ensemble-voss-2/>>. Acesso em 14 mai. 2019.

Imagem 45

WORDPRESS, [Foto do desfile VOSS (primavera/verão 2001) do estilista Alexander McQueen] sem autor, fotografia, color, 2010. Disponível em: <https://barborakozusnikova.files.wordpress.com/2015/04/catwalking-mcqueen_ss01_fina_0039.jpg?w=2000&h=1500&crop=1>. Acesso em: 14 mai. 2019.

Imagem 46

MET MUSEUM, Ensemble, It's a jungle Out There, autumn/winter 1997-98, Sølve Sundsbø / Art + Commerce, 1 fotografia, color, 2011. Disponível em: <<https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/ensemble-its-a-jungle-out-there/>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

Imagem 47

MET MUSEUM, Dress, Plato's Atlantis, spring/summer 2010, Sølve Sundsbø / Art + Commerce, 1 fotografia, color, 2011. Disponível em: <<https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/dress-platos-atlantis/>>. Acesso em: Acesso em: 14 mai. 2019.

Imagem 48

MET MUSEUM, ["Gabinete de Curiosidades" do Metropolitan Museum of Art em 2011.], sem autor, 1 fotografia, color, 2011. Disponível em: <<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/about/>>. Acesso em: Acesso em: 14 mai. 2019.

Imagem 49

THOROUGHLY MODERN MILLY, ["Gabinete de Curiosidades" do *Victoria and Albert Museum* em 2015], sem autor, 1 fotografia, color. Disponível em:

<<http://www.thoroughlymodernmilly.com/2015/05/alexander-mcqueen-savage-beauty-va/>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

Imagem 50

DESI SANTIAGO, [Imagem do anexo “Gabinete de Curiosidades” do *Metropolitam Museum of Art* em 2011.], sem autor, 1 fotografia, color. Disponível em: <http://desisantiago.com/alexander_mcqueen_savage_beauty>. Acesso em: 14 mai. 2019.

Imagem 51

DESIGN WEEK. [“Gabinete de Curiosidades” do *Victoria and Albert Museum* em 2015], sem autor, 1 fotografia, color, 2015. Disponível em: <<https://www.designweek.co.uk/issues/9-15-march-2015/inside-the-vas-alexander-mcqueen-exhibition-savage-beauty/>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

Imagem 52

PINTEREST. [Casaco de Paul Poiret, 1911. Desenho têxtil por Raoul Dufy], sem autor, 1 fotografia, color, sem data. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/467037423843243335/>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

Imagem 53

LILIAN PACCE. [Chapéu-sapato criado por Elsa Schiaparelli e Salvador Dalí em 1937], sem autor, 1 fotografia p&b e 1 gravura color, 2016. Disponível em: <<https://www.lilianpacce.com.br/e-mais/as-colaboracoes-de-schiaparelli-com-o-mundo-da-arte/>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

Imagem 54

REVISTA CLICHÊ. [Vestido lagosta criado por Elsa Schiaparelli (1937) e o telefone lagosta de Salvador Dalí (1936)], sem autor, 2 fotografias color e 1 fotografia p&b, 2012. Disponível em: <<http://www.revistacliche.com.br/2012/01/a-moda-de-elsa-schiaparelli/>>. Acesso em: 14 mai. 2019>. Acesso em: 14 mai. 2019.

Imagem 55

STUDIO W. [Piet Mondrian e sua obra. Ao lado vestido Mondrian de Yves Saint Laurent], sem autor, 2012. Disponível em: <<http://studiow.com.br/blog/yves-saint-laurent/>>. Acessado em 14 mai. 2019.

Imagem 56

PINTEREST. [Vestido coleção primavera-verão 2012 da Rodarte inspirada nas obras de Vincent Van Gogh], sem autor, 1 fotografia color e 1 gravura color, sem data. Disponível em: <<https://www.pinterest.jp/pin/180988478745992895/>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

Imagem 57

PINTEREST. [Coleção do estilista Alexander McQueen inspirada nas obras de M. C. Escher], sem autor, 1 fotografia color e uma gravura p&b, sem data. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/349803096027845423/?lp=true>>. Acesso em 14 mai. 2019

Imagem 58

INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY. Sanitarium, Joel-Peter Witkin, 1 fotografia p&b, 1983. Disponível em: <<https://www.icp.org/browse/archive/objects/sanitarium>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

Imagem 59

WORDPRESS, [Foto do final do desfile VOSS (primavera/verão 2001) do estilista Alexander McQueen], sem autor, 1 fotografia color, 2010. Disponível em: <<https://exadiversusangli.wordpress.com/>>. Acesso em 14 mai. 2019.